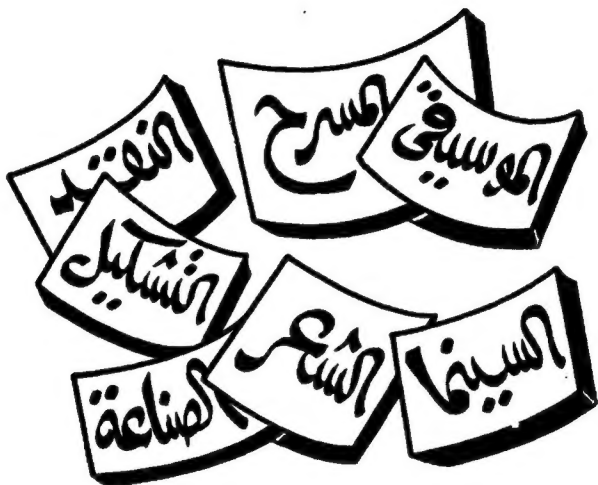


علم الجمال



دكتور محمد عزيز نظمى سالم

دار الفكر الجامعى

علم الجمال

دکتور محبت عزیز نظمی سہا لم

دارالفکر الجامعی

بسم الله الرحمن الرحيم

تظهر أهمية هذا اللون من الدراسات لدارس الادب والفنون ومتذوقها
ونقادها •

ولقد سبقتنا في هذا المضمار أكاديميات الفنون والجامعات
الاجنبية بسنوات طويلة • ومن ثم فان الحاجة الى التعرف على هذه
الدراسات الاستطيقية أعنى فلسفة الفن وفلسفة الجمال وعلم الجمال
والنقد الفنى من الاهمية بمكان ، اذ لا يكفى أن — يبدع الفنان فنا أو
يتذوق المتلقى آثرا فنيا أو يقيم الناقد عملا من الاعمال الفنية دون
استيعاب لاسس ومقومات وقواعد نظرية وعملية في مجالات الابداع
والتذوق والحكم الجمالى •

وان كانت البرامج والمناهج الدراسية في معظم الاحيان تعطى أهمية
لجوانب تاريخ الفن وتغفل هذا اللون من الدراسات فأنها بذلك تنمى لدى
الدارسين قدرة حافظة على تذكر سجل تاريخى للعمل الفنى دون أن تتفهم
أو تفسر الظاهرة الفنية ذاتها ومن ثم فالنتيجة هى أننا فى خواء من
الثقافة والخبرة الجمالية وارتياك التجارب الابداعية وتنمية القدرات
والاستعدادات الذوقية والاحكام النقدية •

لذا تأتى أهمية دراسة هذا اللون من الدراسات الموضوعية لمشكلات
الجمال وبهذا وحده يصبح لدينا فنان مبدع وتذوق مستوعب وناقد
موضوعى •

فالى القارئ المثقف هذه الصفحات علها تسد نقضا معييا في دراسة
الفن والادب والنقد كما أن البحوث التطبيقية بعلم الجمال تعطى اطارا
متكاملا للدراسة في مجالات المسرح والسينما والشعر والموسيقى والصناعة
أو بمعنى أشمل ، الفنون الجميلة والفنون التطبيقية •

والله ولي التوفيق ..

دكتور محمد عزيز نظمي سالم

الاسكندرية ١٩٨٦ م

المخاض الى علم الجمال

لعل الكتابة في علم الجمال أو فلسفة الفن تثير تساؤلا يتصل بصفة الكاتب ، هل هو الفيلسوف الذى يعنى بالقيم من حق وخير وجمال .. هل هو عالم الاجتماع أو الانثربولوجى الذى يدرس الظواهر الفنية من خلال البناء الاجتماعى والتغير الحضارى ؟ هل هو عالم النفس الذى يعنى بتفسير النشاط الفنى من خلال السلوك النفسى وبواعثه ؟ هل هو الناقد الذى يقيم ويقرر أحكامه على الآثار الفنية ؟ هل هو الفنان الذى يمارس العمل الفنى برهافة احساسه وشفافية مشاعره ؟ هل هو المتفوق الذى يبدى اعجابه وعدم رضاه عن الاثر الفنى ؟ هل هو عالم الآثار الذى يكشف عن الطراز الفنى على مر عصور التاريخ ؟ هل هو رجل الدين الذى يعنى بما هو حرام أو حلال من أشياء جميلة فاضلة أم غير فاضلة ؟ هل هو المصلح السياسى والاجتماعى الذى يهتم بما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى بما يخدم قضية ما أو أيولوجية معينة يلتزم بها الفنان فى عمله الفنى ؟

ان هؤلاء جميعا يتصلون بجانب واحد من جوانب المشكلة ولكن حقيقة المشكلة ان أحدا منهم ليس بمقادير على أن يغطى جوانب الموضوعات الجمالية بشمولها ، اذا انفرد علم الجمال حسب تسميته الحديثة — أو فلسفة الجمال أو فلسفة الفن حسب تسميته التقليدية بطرافة بحثه وبصعوبته فى اطار المباحث الفلسفية والاجتماعية والاحصائية والفنية .

فلقد اعتاد المشتغلون بالدراسات الفلسفية على ادخال علم الجمال ضمن مباحثهم المعيارية فوصفوه الى جانب المنطق والاخلاق ليكتمل المثالوث (الحق والخير والجمال) حتى أننا نجد أندريه لالاند André Lalande فى قاموسه الفلسفى يذهب الى هذا المذهب . حيث فرق بين نوعين من العلوم ، علوم وصفية تدرس الوقائع Facts وعلوم معيارية تدرس القيم Values Or Norms كما ذهب أيضا كريستيان وولف فى كتابه

الفلسفى القيم (فلسفة المحدثين والمعاصرين) من أن عالم الجمال يندرج تحت مبحث القيم أو الأكسيولوجى الذى يتناول بالدراسة الحق والخير وانجمال أى المنطق والجمال والأخلاق .. الا أن الفيلسوف فيكتورباثس Boach يقول « ان عالم الجمال ليس بمأمل تتحصر مهمته فى الادراك الحسى كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن الهام فنى ، انما هو عالم تتحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى اذهاننا .

ولا شك أن علم الجمال وان كان يقوم على شعور حدى Intuition فان عالم الجمال حينما يصف ظاهرة أو واقعة أو مشكلة أو قيمة جمالية يستعين بمناهج الاستلال والتجريب لتفسير العمليات الجمالية .

وعلى هذا النحو يمكن أن نقرر من البداية أن مجرد الاحساس بالجمال أو الشعور به لا يمكن أن يكون موضوعا لعلم الاستطيقا Esthetique أو علم الجمال . كما يقرر ذلك آتين سوريو E. Souriau فى كتاب P. L' avenir de l' Esthetique (51) بقوله « ان كان انطباع الجمال هو ما يميز الاستطيقا الا أنه لا يمكن أن يكون موضوع الاستطيقا بوصفها علما .

ومن جهة أخرى نجد شارل لالو Ch. Lalo يحرص تماما على استقاء مفهوم القيمة الجمالية ضمن موضوع علم الجمال بينما نجد الراى المعارض له مثلا فى ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس Uitz Souriau وسوريو

ومن ثم نجد الاتجاه الاول القائل بأن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى بينما نجد الاتجاه الثانى يستبعد القيمة من موضوع الاستطيقا بوصفها فكرة ذاتية ولا-يمكن دراستها حسب العلم وشروطه بمعنى أن الاستطيقا هى دراسة موضوعية تنصب على الاشياء أو منجزات الفنان .

وسنفرد لآراء كل من سوريو وكانت بهذا الصدد فيما بعد .

. ومعنى الكلمة (الاستطيقا) Esthetics أو Esthetique ثعنى فى الاصل الحساسة الوجدانية Aesthesis ويعتبر أول من استخدم مصطلح الاستطيقا هو الفيلسوف الالمانى الكسندرى جوتليب بومبارتن (١٧٦٣/١٧١٤) للدلالة على هذا العلم كما وضع ذلك فى كتاب له صدر عام ١٧٣٥ من مجلدين وقد أثارت دائرة المعارف الفنون الى هذا العلم وتقسيماته فنجد هذا التعريف :

« Philosophical Aesthetic stress on basic and central problems of theory ' especially on such traditional question as the nature of beauty ' artistic value ' aesthetic experience ' etc.. and relaon of beauty to truth and moral goodness » .

بمعنى أن موضوع الاستطيقا يهتم أساسا بأمتوى ومشكلات النظرية الجمالية خاصة تلك التى تتناول بالدراسة مشكلة طبيعة الجمال والقيمة الجمالية والتجربة الجمالية والعلاقة بين الجمال والصدق من ناحية وبين الجمال والخير من ناحية أخرى •

فروع الجمال والدراسات الاستطيقية ❁

ان كان بعض الدارسين قد اعتادوا أن ينظروا الى مشكلات فلسفة الفن من وجهات نظر متعدد ، كوجه النظر الاجتماعية أو النفسية أو الاخلاقية أو الدينية أو العقائدية ، فان هذا الاعتقاد أدى الى الخلط الذى يبعدنا تماما عن موضوعات علم الجمال ذلك أننا من خلال وجهات النظر هذه نجد أن هذا العلم قد وصل الى مناقشات فارغة ومصطلحات جامدة عديمة الجدوى فريده محاولة تفسيرنا لموضوعات الجمال فى الفن تقيدا ومصنوعة •

إذا كان من الاجدى أن تحدّد نطاق أو مجال الدراسة في اطار موضوعات علم الجمال من ابداع وتذوق وحكم على منجزات العمل الفنى ذاته .
ولكى نتقهم هذا المجال الاستطيقى يتعين علينا أن نستعرض نشأة هذا العلم عبر عصور التاريخ ؟ منذ كان مجرد أفكار بسيطة عند الحضارات القديمة وخاصة عند اليونان حيث اختلط هذا العلم بمفاهيم والميمايزينا منذ أفلاطون حتى جاء الفيلسوف الالماني بومبارتن (١٧١٤ / ١٧٦٢) صاحب مؤلف التأملات عام ١٧٣٥ ثم كتاب الاستطيقا الذى نشره في جزئين - الجزء الاول عام ١٧٥٠ والثانى عام ١٧٥٨ أى خلال القرن التاسع عشر .

وقد كان علم الجمال في الماضى وحسب تسميته التقليدية القديمة فلسفة الجمال أو فلسفة الفن (غير أن اتساع آفاقه وتعدد مسائله اضطراره الى التخصص والتفرع تظهر له فروع نظرية وتطبيقية مختلفة فيما يلى :

(١) علم الجمال العام :

يستهدف الكشف عن المبادئ والقوانين التى تفسر الظاهرة الجمالية بوجه عام سواء فهم القيمة الجمالية أو التجربة الجمالية أو الابداع أو التذوق الجمالى أو الحكم الجمالى أو التقدير الجمالى وعرضه وجهات النظر المختلفة .

(٢) علم الجمال الفارق :

يستهدف دراسة ما بين الافراد أو الجماعات أو السلالات من فوارق في الشخصية أو - الاستعدادات والمواهب الخاصة وأذواقهم فان كان علم الجمال العام يبين كيف يتشابه الافراد في ايداعهم أو تذوقهم أو حكم ممارستهم للتجربة الجمالية فان علم الجمال الفارق يبين لنا كيف يختلفون

في هذه الامور والى أى حد يختلفون وهو يختلف عن علم النفس أو علم السلوك في طبيعة الموضوع وهدفه ووظيفته •

٣ - علم الجمال الارتقائى :

يستهدف دراسة مراحل التطور المختلف الكامن بحياة الانسان الفرد ازاء ظاهرة الفن والتجارب الجمالية والخصائص الجمالية لكل مرحلة وكذا المبادئ والقواعد والسمات الجمالية التى تصف ارتقاء الجمال ومن غروعه - علم الجمال البدائى وعلم جمال الطفل •

٤ - علم الجمال الاجتماعى •

يستهدف دراسة الظاهرة الجمالية والمنجزات الفنية فى ضوء تأثير المواقف الاجتماعية والنظم الاجتماعية المختلفة وبمعنى آخر يدرس صور التفاعل الاجتماعى من تأثير وتأثر بين الفرد - والمجتمع أو الجماعات الانسانية ويتعين التمييز بين هذا العلم وعلم الاجتماع الجمالى من حيث دلالة الظاهرة ومؤثراتها الاجتماعية •

٥ - علم جمال الشواذ :

يستهدف دراسة المنجزات الفنية أو الاعمال الجمالية التى يمارسها المرضى المصابين أو المرضى الفطيين ومما لا شك فيه أن دراسة الظاهرة الجمالية لدى مجموعات الافراد غير السويين يلقي ضوءا على الظاهرة الجمالية وعلى كثير من الفزعات المدرسية خاصة وان التطورات الفنية الحديثة والمعاصرة تتناول فنونا تتجاوز عالم الواقع وتستعد خصوصيتها من عالم اللاشعور •

٦ - علم جمال الانسان :

يستهدف دراسة معايير السلوك الجميل ومقاييسه كما يضع القواعد والمبادئ والشروط العامة لمسابقات الجمال الامثل بالنسبة للجنس البشرى سواء اكان ذكرا أو أنثى •

٧ - علم جمال النبات :

يستهدف دراسة قواعد التنسيق والترتيب الجمالى للنباتات الطبيعية أو المحنطة فى إطار الخبرة العملية الجمالية للفن تنسيق الزهور وحفظها •

٨ - علم جمال الحيوان :

يستهدف دراسة المقاييس الجمالية النوع الحيوانى والسمات الاساسية التى تنطبق على الكائنات الحية من طيور وحيوانات وكذا بالنسبة للمحنطات منها •

٩ - علم جمال الطبيعة :

يستهدف دراسة الموضوعات الجمالية والاشياء فى الطبيعة الصامتة ومظاهر الوجود الناجم أو المتغير فى ضوء المبادئ والقواعد الجمالية •

١٠ - علم الجمال المقارن :

يستهدف دراسة الاحساس الجمالى بين مستويات بنى الانسان أو مراحل التحضر الانسانى بالمقارنة بين الإنسان الهادئ بالمتحضر والطفل الناضج والسوى بغير السوى •

١١ - علم الجمال التجريبي أو القياس الجمالى :

يستهدف دراسة القدرات والمهارات والاستعدادات والميول الجمالية سواء فى عملية الابداع أو التذوق أو التقدير الجمالى لمنجزات العمل الفنى •• كما يستخدم المجلد والوسائل التجريبية والاهزة والادوات والاختبارات الجمالية فى قياس العوامل والعمليات والظواهر الجمالية • فى قياس العوامل والعمليات والظواهر الجمالية •

١٢ - علم الجمال التحليلي أو النقد الجمالى :

يستهدف دراسة منجزات العمل الجمالى بمختلف ألوان التعبير الجمالى أدبا من شعر ونثر وفنا من موسيقى وفناء ورقص أو عبارة أو مسرح أو

سينما أو اذاعة أو تليفزيون • أو أزياء أو ديكور داخلي أو تصميمات فنية
في ضوء تحليل المل الغنى وبيان علاقاته الجمالية • ويتضمن كافة
الدراسات والبحوث النقدية في مختلف فروع الفنون والآداب التي
تستهدف الجمال كقيمة من وراء العمل الفني •

١٣ - علم الجمال التطبيقي :

تستهدف فروع علم الجمال التطبيقي إلى تحقيق أغراض عملية وحل
مشكلات فنية وجمالية تبعا لمتطلبات التعبير بما يحقق الأغراض النفعية
والعملية نذكر أهمها :

أ - علم الجمال التربوي :

يستهدف حل المشكلات التعليمية والتربوية بالنسبة للنفس أو
المبتدئين وتوظيف الخبرات الجمالية والوسائل الفنية في العملية التعليمية
والتربوية •

ب - علم الجمال الصناعي :

يستهدف رفع مستوى كفاءة الوسائل والمعدات والأدوات الصناعية
وتطويرها بما يحقق لها خاصية الجمال والمنفعة العملية سواء في صناعات
الاقمشة أو السيارات أو المباني وغيرها •

ج - علم الجمال التجاري :

يستهدف دراسة دوافع الشراء والاستهلاك وطريقة عرض السلع
بصور جذابة وجيدة ووضع الأساليب الجمالية التي تستخدم عبارات
التجارية والتسويق والتوزيع والإنتاج والتسويق •

د - علم الجمال الزراعي :

يستهدف دراسة الوسائل والقواعد الجمالية التي تستهدف تنسيق
النباتات وتهجين الزهور وتنسيقها •

د - علم الجمال الجنائى :

يستهدف دراسة وكشف العوامل والاساليب الفنية التى يلجأ اليها بعض محترفى التروير للاثار الفنية أو استخدام الوسائل والحيل الفنية لتغيير معالم الشخصية أو غير ذلك من السلوك الاجرامى .

هـ - علم الجمالسكرى :

يستهدف دراسة الوسائل الجمالية والفنية التى تستعين بها المنظمات العسكرية باستخدام المؤثرات الموسيقية أو غير ذلك من منجزات العمل الفنى التى تؤثر فى معنوياتها .

ز - علم الجمال الاعلامى :

يستهدف دراسة الوسائل الفنية فى اعداد المعلومات والارشادات فى مختلف المجالات بتكتيك مستساغ لاذوق ولاحاسيس أفراد الجمهور .

ح - علم الجمال الدينى :

يستهدف دراسة المنجزات الفنية ذات العلاقة بظاهرة التدين والعبادات سواء فى مجال العمارة أو القرائيل أو الازكار أو الطقوس الدينية أو تسجيل الموضوعات الدينية بصفة عامة .

ط - علم الجمال التشكيلى :

يستهدف دراسة وتقدير المنجزات الفنية فى مجالات التشكيل المختلفة بما يكشف عن الظواهر والملاحظات التشكيلية فى ضوء المبادئ والقواعد العامة والقيم الجمالية .

ى - علم الجمال العلاجى أو الطبى أو الفسيولوجى :

يستهدف دراسة وتطوير الوسائل الفنية التى تستخدم كاستلوب علاجى لمرضى المصابين أو العقليين وكذا تحديد مجالات التعبير الجمالى باعتبارها العملية الجمالية وظيفية حيوية للتطور والنمو العضوى لافراد

الانسان سواء في مجال الرياضة البدنية أو الصحة النفسية أو الصحة البدنية .

ك - علم الجمال المعماري :

يستهدف دراسة وتطوير النظريات والقواعد الهندسية في مجال العمارة الفنية في ضوء المعايير والمقاييس الجمالية .

ل - علم الجمال الدرامي :

يستهدف دراسة القواعد الجمالية في مجال فنون المسرح .

م - علم الجمال الموسيقي :

يستهدف دراسة القواعد والاصول الجمالية في مجال النغم والايقاع والتراكيب الموسيقية .

و - علم الجمال الشعري :

يستهدف دراسة المعايير والقواعد الجمالية في مجال القصيد الشعري وأشكال الشعر .

ن - علم الجمال الادبي :

يستهدف دراسة الاصول والمعايير والنظريات والمدارس الجمالية التي تتناول أساليب التعبير الادبي في اللغة من نثر وشعر .

س - علم الجمال السينمائي والتلفزيوني :

يستهدف دراسة المعايير والاصول والنظريات الجمالية التي تتناول الاعمال السينمائية والمرئية .

المقدمة

علم الجمال

(١) النشأة والتطور

ترجع ظهور بدايات علم الجمال في المصطلح القديم إلى القرن التاسع قبل الميلاد حيث ازدهرت حضارات الشرق القديم في هوض نهر النيل وبلاد ما بين النهرين وآسيا الصغرى ، كما لا شك فيه أن الآثار الخالدة في الفن والعمارة والأدب والموسيقى والكتابة كلها شواهد وبيئات لتقدم الفنون والآداب وسمو الذوق الحيالي والخبرة الجمالية ، فيكفي أن ننظر إلى حضارة مصر الفرعونية أو حضارة بابل وأشور وسومر وآرام والصين الهند والسند وغيرها ، فنشهد برقي الفن والآداب في آثارها الباقية على امتداد عصور التاريخ ، وشهدت بلاد الإغريق في مرحلة ما قبل الفلسفة الأساطير والملاحم الشعرية في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ثم أتت مرحلة الفكر الفلسفي وما تضمنته من آراء حول الفن والابتكار والمحاكاة ، خاصة في معاولات أفلاطون حول الجمال والفن . ثم تنقلت الأفكار أو الفلسفات الجمالية في مدن آسيا الصغرى وفي بلدان اليونان وجنوب إيطاليا وجزيرة صقلية ومدن أثينا وما يشهد به التاريخ من روائع الملاحم التي ألحقها الشعراء هوميروس وهيزيودس وأسخيلوس وسافو وأينكرين ويندار وهوراس وسقراط وكليس وبوريديس وأرسطوفانيس وأعمال الفحت الرائعة التي أبدعها هنري وبراكستيليوس والعالمين الجمالية عند أفلطون وهيمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطوطاليس وفيثاغوراس وفي تلك الحقبة التاريخية ظهرت ملاحم الإلياذة والأوديسية وأشعار هزيود والإدرياق والمخطابة وفنون العمارة والفحت والموسيقى وغيرها .

ولقد ظهرت المصطلحات الأولى لعلم الجمال عند اليونانيين القدماء -

ومن قبلهم المصريين القدماء — فقرأنا تعبيرات عن الرائع ، والسمو ، والجمال — والمثال والتناسق والصدق والمحاكاة وغيرها بعد ما كنا نقرأ عن آلهة الجمال والشعر وريثته (نوس) ثم آراء الفيثاغوريين من أن (العظم عدد ونغم) وأن المازموني أو (الانسجام) هو أساس جوهر الاشياء وأيضا (التناسق) أساس الارقام والاعداد . ولعل فكرة شدة الصوت التي تتوقف على طول الاوتار واهترازها هي من بنات أفكار الفيثاغورية ، وبها أمكن تفسير الفواصل الموسيقية على أساس رياضي وتبعاً لذلك قسمت الفواصل الموسيقية الى مجموعة من ثمان وحدات تتدرج من الاوكتاف octave الى الكورات quart الى الكوينت quint وقد أورد المؤرخ يامبليخوس في ترجمته لحياة فيثاغوراس قوله « أن الانغام والايقاعات تستعمل في تطبيب الاخلاق والشهوات الانسانية وبهذا التهذيب الموسيقى يكن تبديل حالات الجزع والحزن والغيرة والخوف والغضب والشهوة . وعلى ذلك فالموسيقى تشفى الجسد كما أن الرقص والاشعار تطيب الروح . »

واذا ما استعرضنا أى هيراقليطس في الفترة (٥٣٠ / ٤٧٠ ق م) نجد يقول بأن معنى الجمال يتحدد في التناسق وهو وحدة الاضراب . بينما نجد أن ديمقريطس يقرر بأنه الجمال هو النظام والتناسب والالتحام وان الفن ظهر نتيجة تقليد الانسان للطبيعة ، فقد تعلم الانسان فن الغناء من الطيور المخرجة . ويفسر الابداع الفني بتلك الهبة الروحية أو الالهام . بينما نجد أن سقراط الذي بدأ حياته محاتلاً ومثالا يتجه الى الجانب النصفى للفن أو يقول بالنظرية الوظيفية ، فالشئ الجميل الرائع الذي يؤدي الفائدة أو الغاية المراد بها ، وفيها يقترب من المفهوم الاخلاقي في الفن فيربط بين الناحية الجمالية والفضيلة .

ويأتى أرسطو ليرى أن الفن محاكاة للطبيعة وللمصنوعات ، فيفرد بكتاب الشعر والخطبة والمسرح بأنواعه بين المأساة والمهاه بينما يخالف أرسطو فيثاغورس فيقرر بأن الفن محاكاة لاشئ يحاكم المثل

هو عالم الجمال المطلق بينما العالم المحسوس هو شبح العالم المعقول
 فيأتى الفنان ليقلد ويحاكى عالم المحسوس الذى هو محاكاة لعالم
 المثل . وعلى ذلك فالجمال فى الاشياء حسبى عند أفلاطون فى عالمنا المحسوس
 أو العالم الطبيعى بينما الرائع الخالد الجميل هو فى عالم المثل العالم
 الابدى لا يتغير ، ويستهدف أفلاطون بعد ذلك فن ممارسة الفن ذلك
 الفن الساحر اذى يتسامى الروح ويستنهج الفن الذى يخاطب الشهوة
 ويعتبره فنا فاسدا وقبيحا لان الفن المتعالى يستهدف المعرفة والحكمة
 والصفة والنقاء ، ويفرق أرسطوطاليس بين الخير الاخلاقى والجمال الفنى
 والخير ما يعبر عن الافعال دائما والرائع ما يعبر عن الاشياء المتحركة
 أو الساكنة وعلى هذا فالجمال فى رأيه — مرتبط بالعالم الموضوعى الحقيقى
 الذى هو طبع الوعى الجمالى فى الفن الذى هو محاكاة أو تقليد يعبر عنه
 بلالوان والاشكال والانعام والتناسق ، ويفضل التقليد يحصل الانسان على
 على المعرفة والمتعة أيضا ، ويستطرد أرسطوطاليس ببيان مكونات التعبير
 الفنى فى كتابة الشعر أو البيوطيقا من أنها ثلاثة : الوسيلة والموضوع
 والطريقة ، فالصوت وسيلة للموسيقى والفنان والالوان والاشكال وسيلة
 للرسم والنحت والحركة الايقاعية وسيلة للرقص والكلمات والاوزان
 وسيلة للشعر ، الذى قسمه الى شعر تاريخى ملحمى وشعر عاطفى وشعر
 درامى باقسامها التراجيدية أو الكوميدية ، ولعل تحديده لعناصر الدراما
 الستة (الموضوع والصفات والفكرة والتعبير اللفوى الموسيقى والترتيب
 المسرحى أدق تحليل للدراما ويسمى الفن فى رأى أرسطوطاليس — الى
 الخلاص والكاثاراستى أى التطهير بلروج الانسانية وتحريرها من الخرافات
 الفاسدة فى اطار مفهومه عن النفس وتقسيماتها النباتية (الفنامية)
 والحيوانية (الشهوانية) والعقلية (المفكرة) ويقوم الفن بدوره التربوى
 الافعال فى الاعتدال والتناسق .

وقد تابع أرسطوطاليس بعد تلاميذه من الفلاسفة أمثال ثاوفراسطى
 (٣٧٢/٢٨٧ ق م) فالف كتب عن فلسفة الجمال منها (الكوميديا)

و (المضحك) و (الموسيقى) ، الى أن أتى زينون الرواقى (٢٧١/٣٣٥ ق ٠ م) فاهتم بمسائل علم الجمال فيما يتصل بعلامة الفن ودوره الاجتماعى وخاصة فى الكلام والخطابة والايقاع أما ابيقور رائد الابيقورية (٢٧١/٣٤١ ق ٠ م) فقد اهتم بالموسيقى وفى ظل الحضارة الرومانية ظهر اهتمام كولريثيوس (٥٥/٩٩ ق ٠ م) بالموسيقى والشعر وفنون الرسم والغناء باعتبار أن الفن ضرورة للحياة ثم تابعه غارنيس فلاك (٨/٦٥ ق ٠ م) خالف كتاب « رسالة الى الشراء » ومعه وصايا وقواعد الانتاج الشعرى التى يتعين على الشعراء الاخذ بها .

وبمعنى مدارس الشكك عن يهون ٢٧٠/٣٦٠ ق ٠ م وتلميذه سيكست (٢٥٠/٢٠٠ م) لكيت الاخير مقاله (من علم البلاغة) فيعارض وجود نظرية للفن أو لعلم الجمال .

وفى العهد الهلينستى على يد بلوتارك (١٢٠/٤٥ م) تزدهر الافكار الجمالية والفنية الى أن تبلغ ذروتها على يد أفنوطين الذى مزج الفكر الجمالى بالتصرف فالجمال الاسحى فى رأيه هو الجمال الالهى لا جمال انحسى وانتهت المدرسة الفلسفية القائمة بمدرسة أثينا عام ٥٢٩ م عندما أغلقها الامبراطور الرومانى « جاستقيان » .

وتعاقب العصور بين اتساع الامبراطورية الرومانية الى انهيارها ولم تحتفظ الثقافة الرومانية الا بالديانة المسيحية والتى كانت احتكرا لرجال الدين من أصحاب الكهنوت ، فانحصرت الثقافة والفن والادب فى الكنيسة من أناشيد وأشعار وحياة القديسين والعمارة الدينية والموسيقى الدينية ، فظهرت آراء الكاهن فاسيطى (٣٧٩/٣٢٩ م) الذى اتهم الذين يهتمون بالفن بتهمة النكر والفلسفة دنيئة وأخلاقية سيئة عن الفن ، ثم تبعه الاسقف يوحنا زلاطوست (٤٠٧/٣٤٧ م) فعارض تعاليم الاطفال الفنون المختلفة وتظهر المتناقضات فى مفهوم الفن والدين بأجل صورة عن أوغسطن (٤٣٠/٣٥٤ م) فيذكر بقوله أن الله هو الفنان العظيم .

وبمجد الغناء والترتيل الكنسي •

ثم توالى محاولات جوجو (١٠٩٦/١١٤١ م) وقوما الكوينى (١٢٢٥/١٢٧٤ م) ومحاولة التوفيق بين المعانى الجمالية وبين رجال الدين والتي تركت أثرها بعد ذلك فى أعمال دانقى الجيرى الذى يأخذ برأى الاكوينى من أن الجمال الحسى تتوفر فيه صفة الكمال والتناسق والانسجام ويتم الفن بطريق المحاكاة •

وإذا انتقلنا الى الحضارة العربية الاسلامية ابان القرن السابع فمن تأثير الدعوة الاسلامية على الحياة الثقافية والفن والادب وبالتالي على الفكر الجمالى ، وبداية ثمان العقيدة رفضت عبادة الاوثان والاصنام والتماثيل التى كانت للالهة العربية (كالات والعزة ومناة) وظل أثر التحريم هذا على فن التصوير والنحت فترة طويلة — على الرغم من وجود تراث وأدب جاهلى — ثم استمرارية فى عهد صدر الاسلام والمهد الاموى والعباسى والفاطمى والمملوكى ، وتداخل فنون الخطابة النثرية والشعر والموسيقى فى فترة ازدهار واتساع الدولة الاسلامية وامترجت الحياة الثقافية والفكرية بعديد من تيارات انتصرف والفلسفة وفنون الادب التى اثاحت لظهور بعض الافكار الجمالية التى نجدها عند اللندى والفارابى والغزالى وابن رشد كما نجدها فى رسائل اخوان الصفا خاصة عن الموسيقى ولعل مؤلفات الكندى فى الموسيقى وايضا ابن سينا فى كتاب الشفا ما يشير الى فهم لقوانين ولقواعد الموسيقى ، بل أن بعض الخليل بن أحمد الفراهيدى والاخفش •

ونجد الآراء الجمالية متفرقة هنا وهناك فى هذه الخبقة فهذا الفارابى يبرز المحاكاة فى العمل الفنى عن الشعر أو فى فن الرسم ، وهذا ابن سينا يقرب الشعر بالخيال والنظم • ولعل ابن المعتز (٨٦١/٩٠٣) فى كتابه البديع يقدم دراسة تحليلية لفن الشعر على كتاب ابن قتيبة (الشعر والشعراء) (٨٢٨/٨٩) ثم يقدم ابن جعفر الذى يعبر عن الشعر

العربي (بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى) كما نجد أبى هلال
والمترجمين أمثال أبو بشر حتى بن يونس صاحب ترجمة كتاب الشعر
لارسطوطاليس يمهّد لفتنين بحور الشعر التى تلقاها عن معلم أساتذته
العسكري في كتابه الصناعتان) ثم ابن رشيق القيروانى في كتابه المعمد
وكذا أبى الحسن الجرجانى ومن بعده عبد القادر الجرجانى هذا بأبيجان
فيما يتصل بفنون الادب نثرا وشعرا أما فيما يتصل بفنون العمارة
والخط العربى والزخرفة فقد تقدمت تقدما ملحوظا كما ازدهرت فنون
الموسيقى والشعر والغناء خاصة في العصر العباسى والاندلسى .

أما بالنسبة للفكر الجمالى في الشرق الاقصى بالصين والهند فقد سادت
أفكار كونفوشيوس (٥٥١/٤٧٩ ق م) الذى رأى أن الفن يقدم للاتصال
المعرفة والنسب وأن للفن دور هام في المعرفة ثم آراء الفيلسفة الحاوية
التي تعنى طريق الاشياء ثم آراء خان تشون (٢٧/٩٧ م) الذى يفسر
أصل الحياة والطبيعة بعنصر (تى) وقد تبلورت الافكار الجمالية على يد
الفيلسوف الفنان سى خى (٤٧٩/٥٠٢ م) الذى وضع نظرية الرسم
التقليدى في العصور الوسطى استنادا الى القواعد الستة التى تقرّر بأن
الرسم تعبير المحتوى وعن ظواهر الاشياء وأنه الرسم هو وسيلة الفرشاة
وأن هناك تطابقا بين الصورة والمادة وأن الألوان تعبر عن صفات الاشياء
وتكوينها وأن الرسم يعبر عن الموروث القديم ، كما نجسد أثر سوشى
(١٠٣٦/١١٠١) الذى يبرز أهمية الالهام في ابداع الفنان .

كما نجد في الحضارة الهندية آراء الحكماء بхарति الهواهماني (في
القرنين الاول والثانى للميلاد) يعرض المبادئ للمتلذذ والفنانين ، كما
نجد خلفا في القرن الثامن يقوم بتحليل أسلوب الشعر وفي القرن العاشر
نجد الفيلسوف (انجينا هاكوتيل) يرمى بالاهتمام بالواقع في التعبير القيسى
وفي عصر النهضة بحقيقة الاولى والثانية حتى في عهد بوكاشيو وبترارك
والبرتى ثم عهد شكسبير ومنصفانتيين ظهرت أعمال وآراء ليوناردو دى

فينشى ورفائيل وربل ورازموس وظهرت بدايات النزعة الانسانية والبرناسية وانعكست الآراء والافكار الجمالية فى فنون الادب والشعر والعمارة والنحت والتصوير والموسيقى ، وعرف الفنانون قيما جمالية كالرشاقة والروعة والتناسب والمهارونية والرقّة • ونجد بعض عبارات لها أهميتها ودلالاتها على لسان ليوناردو دافنشى الذى يقول « ان صورة الرسّام الذى يستوحى من صور رسامين آخرين تكون أقلّ كمالا من صورة ذلك الرسّام الذى يستوحى مواضعه من الطبيعة ذاتها » كما يستطرد بقوله « أن الرسم مع التفكير الفلسفى الدقيق يعالج كل صفات الاشكال ، البحر والكان ، الاشجار والحيوانات ، الحشائش والزهور وكل ما هو محاط بظل ونور ، فالرسم هو العلم والابن الشرعى للطبيعة ، فان كان العلم يتصل بالالوان والاشكال فالفن يدخل جوهر الجسم والعلم ان تجاهل ابداع الطبيعة وجمالها فالفن ضرورى لظهور الجمال » •

وبمقدم عصر الباروك وعصور الاضطهاد الكسبى للعلماء والفنانين تقلص وانحسرت الفنون بصفة عامة ، الى أن جاء القرن السابع عشر فظهرت الحركة الكلاسيكية كمذهب خيالى ظهر أول ما ظهر فى ايطاليا ثم فى فرنسا وبريطانيا على الرغم من انتشار مذهب المتطهرين أو الاتقياء ^{piuritanism} ، لم تزدهر حركة الفن بها ، بينما نلاحظ أن فرنسا سارت بخطى أكبر فى مجال الفكر الجمالى خاصة مع بدايات الفلسفة الديكارتية منذ عام (١٥٥٦/١٦٥٠) وساد العصر الكلاسيكى فى الادب والفن خاصة التراجيدين والكوميديا والشعر ثم المسرح والعمارة يليهم فنون الرسم والنحت ولقد كانت لآراء نيقولا بوللو (١٦٣٦/١٧١١) حول (الاضبع الشعري) أثره فى الحركة الفكرية لعلم النجمال ، فقد كانت (عمال فرجيل (الإلهادة) هى المثال الذى يحتذى به لتأثره بالفن الرومانى لا الإغريقى ، كما نجد كورنييه يستوحى فى أعماله التاريخ الرومانى ، ولم يرضى أصحاب نزعة التوير والرومانسيون والواقعيون عن هذا

التأثر ، فقد اختلطت عن الكلاسيكية فنون الادب بغيرها من الفنون حتى أننا لو نظرنا الى أعمال كورنيه وراسين وموليير ولافونتين الكلاسيكية نجدهم يصلون الى المفهوم الجمالى العقلى أو الكلاسيكى .

ومع ظهور عصر التنوير فى انجلترا وجدنا تأثيرا كبيرا على المفهوم أو الفكر الجمالى لأعمال شيلر وغيره ، ومن رواد الفكر الجمالى فى تلك الحقبة بيكون Bacon الذى قسم الشعر الى شعر قصصى وشعر درامى وشعر تمثيلى ثم تلاه توماس لوييس (١٥٨٨/١٦٧٩) حينما أبرز الخيال كشرط ضرورى للابداع الشعرى كما عنى جون لوك (١٦٣٢/ ١٧٠٤) بالفكر الجمالى استنادا الى ما أسماه بالتجربة والذوق الجمالى ، تبعه ايكسندروب (١٦٨٨/١٧٤٥) فألف كتاب (تجربة النقد) حيث وضع أساس الشعر الكلاسيكى مبرزاً دور الشعر فى تقليد الطبيعة محققاً أعمال الاغريق باعتبارها ذات ذوق رفيع ، كما أن هيوم يستند فى تحليله للفنون على التجربة الحسية التى قال بها جون لوك وتقسيمه للأدراك الحسى الى ادراكات أولية وأدراكات ثانوية وينسب البصر والسمع الى الاولى واللمس والذوق والشم الى الثانية ويستوقفنا كتاب آدمون بيرك (١٧٢٩/١٧٩٧) الذى تناول فيه مسائل علم الجمال فى كتابه الفنون (يبحث فلسفى حول نشأة تصوراتنا عن العظيم والرائع) حيث يفسر قواعد الذوق بمنظور فسيولوجى وسيكلوجى ويبرز قوة التصور أو التخيل ثم قوة الحكم العقلى . ويحدد السمات الموضوعية للجمال فى الندرة والتنوع والبيئة ونقاء اللون والتوافق ولمس السطح . وتبعه وليم هوجارت (١٦٩٧/١٧٦٤) الفنان المصور الانجليزى لكتابه (تحليل الجمال) معارضا الكلاسيكية النزعة الدينية والوثنية للقصص الخرافية . وأبان القرن الثامن عشر زكرت آراء الكاهن ديويو (١٦٧٠/١٧٤٢) فى كتابه (أفكار انتقادية حول الشعر والرسم والموسيقى) موضحاً أن الفن يهدف الى إثارة المشاعر لدى الانبياء وشعوره بالتلفذ وتبعه فى رأيه ياتيه معارضين بذلك فولتير (١٦٩٤/١٧٧٨) صاحب النزعة التنويرية

الفرنسية التي تمجد العقل والذي وقف معه لويس مونتسكيو (١٦٨٩/١٧٥٥) مؤكداً الموضوعية والعلم ودور الفن في التربية الاخلاقية وانسانية ، او يظهر ديدرو الموسوعي باعظ عن الامس التي توطئ بين الفرد والمجتمع في اطار التوافق بين العالمية الانسانية والمجتمع ويتصدى دبورو (١٧١٣/١٧٨٤) الى نظرية أن الفن يستهدف الفضيلة وأن الفنان مهمة تعليمية ويذكر في موضع حديثه « أن الجمال في الفن له نفس الاسس الذي للحقيقية والفلسفة » ان الحقيقة مطابقة لتفكيرنا عن ابداع الطبيعة والجمال المقلد هو مطابقة الصورة الفنية للشيء ذاته . وامتداد لحركة الفكر الجمالي نجد آراء روسو حول المسرح فينادى بالبساطة والطبيعة والشجاعة والقوة والجمال في الفن .

وإذا ما انتقلنا الى ألمانيا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نجد أنه الحياة الثقافية تزخر بأعمال وبآراء كل من فيورياج وهيجل مندلسون شلنج وجوته وشيلر وكانط وفخته وماركس واكسندر باومهارتن أو يومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) ويعتبر الاخير أعظم مؤسس علم الجمال ، ضمن الفلسفة ، ويقسم نظرية المعرفة عنده الى قسمين : علم الجمال ، المنطق فيمثل علم الجمال نظرية المعرفة الوصفية الشعورية ، أما المنطق فيمثل نظرية المعرفة العليا العقلية ، وللدلالة على المعرفة الجمالية يستخدم مصطلح الاستطيقا التي تعني الحساسية والشعور ويرى أن غاية علم الجمال هو باوغ الكمال عن طريق المعرفة الشعورية وما نبلغه هو الرائع وهناك نوعان من الآراء : المنطقية والعاطفية وترتكز الأولى على الافكار الواضحة والثانية على الافكار الغامضة ، فالأولى آراء العقل والثانية آراء الذوق . كما ينقسم علم الجمال ونظرية الفن الى قسم نظري وقسم عملي والكمال الجمالي يظهر في مستويات ثلاث : الحقيقة والجمال والخير وتبعه تلميذه مورسني مندلسون (١٧٢٩/١٧٨٦) بمجموعة من المقالات حول الافكار الجمالية الخاصة (- الفنون للجميلة في العلم) ويعرف الجمال بأنه الكمال الذي نبلغه عن طريق الحواس . ويؤكد على الدور التربوي

في الفن . ونجد فينكلاند (١٨١٧/١٨١٨) في كتابه (تاريخ الفن القديم) والذي يرى أنه الفن الحقيقي هو الفن الهلنستي ، ويعتبر محاكاة الطبيعة هي ما يستند عليه الجمال وقد مهد بذلك إلى آراء لپسنج (١٧٢٩/١٧٨١) الذي أسهم كثيراً في النقد الأدبي ونظرية الأدب والنظريات الجمالية . ويرفض علم الجمال الكلاسيكي الذي يفتقد الاحساس والصدق وعلى هذا فالفنان يعبر عن القوانين التشكيلية مما يطابق المثال الذي وضعته الطبيعة ومن جيله آدم فورستر (١٧٥٤/١٧٩٤) الذي يوضح العلامة بين الفن وترك أثره في فردريك شيلر (١٧٥٩/١٨٠٥) الذي يطن أن المسرح مؤسسة أخلاقية . كما ناقش آراء كائنا الجمالية ، ويعتبر مفهوم شيلر حلقة وصل بين ثنائية كانط ومثالية هيغل ولعل جوته (١٧٤٩/١٨٣٢) قد فسر الفن وأوضح مكانته في حياة الشعوب من منطلق الترابط العضوي بين الثقافة القومية والابداع الفني .

وقد سار هيغل (١٧٧٠/١٨٣١) بطم الجمال الكلاسيكي خطوات بعيدة في ضوء فهمه وتممعه لتاريخ المجتمع الانساني وقوله بالروح المطلق الذي يبرز في صيغ ثلاثة : أما الفن أو الدين أو الفلسفة وتبعا لتدرج الروح من المطلق إلى المحسوس النسبي تتدرج الفنون المختلفة على قممها التجريد وفي دنوها نجد التشخيص أي تبدأ من الموسيقى حتى العمارة . أي من الروح إلى المادة ، وتواصل للافكار الجمالية نجد بيلينيسكي عام ١٨٤٣ يقرر بأن واجب علم الجمال توضيح ماهية الفن ، ويقتررب بذلك من الواقعية الاشتراكية في الفن باعتبار أن الفن معبر عن الواقع الاجتماعي . ونذكر « أن الشعر هو إعادة تصحيح الواقع بشكل خلاق وبالقدر المحكم » . ونسبة إلى التعلل كل من تشارلز شيفسكي و بليخانوف .

واستعرت منيرة غلاسة وعلماء الجمال بما انطوت عليه من آراء ومفاهيم وحذاهب ونظريات ولعلنا نذكر آراء بعض المعاصرين أو نشير إلى التعلل الفكر الجمالي مجرد اشارة نفكر منهم بورانكيت وراشكين وسارتر وسوربيو والو وغيرهم .

(ب) الاصول النظرية والتطبيق

بلا شك أن البحث في الاسس والاضول الموضوعية والمنهجية لاى علم من العلوم أو فرع من فروع المعرفة ، يوضح الاطار المنهج لهذا العلم وما يستهدفه من غايات نحو الكشف والتعرف على القواعد والنظريات والمذاهب والعلاقات والروابط بين جزئيات العلم في مجال المعرفة النظرية من ناحية وفي مجال التطبيق من ناحية أخرى .

والقاعدة أو الفرضية العلمية البسيطة تبدأ من صورة نسقية لروابط بين ظواهر الاشياء ومكونات هذه الظواهر وما يحكمها من قانون أو قاعدة أو نظرية ، وبداية يمكن أن نطلق على محاولات التعرف أو التعريف أو التثنية في مجال الاستقيا والمدراسات الجمالية ، أنها بدأت بالاجابة عن التساؤل عن ماهية الفن والجمال ومعناه ، بداية بتجربة الابداع أو الخلق اثنى وتجربة التذوق ثم تجربة النقد أو الحكم الجمالى .

وعلم الجمال كغيره من العلوم المعرفية بدأ بداية للتعرف على ماهية أو معنى الجمال والقيمة الجمالية ثم مر بمرحلة تالية لتحديد الاطار النظرى والقواعد والقوانين التى ندرس على ضوئها التجربة الجمالية بعامه والظواهر والعمليات الجمالية بخاصة ، كالابداع والتذوق والحكم أو النقد فى اطار مبدأ الاجناس الفنية المختلفة ووحدة الفنون الجميلة على حد قول « آتين سورويو » عالم الجمال الفرنسى المعاصر .

وقد شملت الدراسات الاستطبيقية مجالات فسيحة تمتد من الفنون الجميلة الخالصة الى فنون الادب والنقد والى الفنون التطبيقية .

وليس اهل من عبارة كرومبش التى تشير الى البلاغة على امتداد تاريخها منذ اليونان وما يتصل بها من مباحث لغوية تقترب من ميدان فلسفة الفن . وهذا القول يقترب من رأى عبد القاهر الجرجاني الذى عاش فى القرن الخامس الهجرى وتميز عن غيره من علماء البلاغة المعرب كالتسكاكى

والقزويني والجاحظ ولا غربة في ذلك فإن حركة الترجمة والنقل والتأليف إلى اللغة العربية في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة قد أونت اهتماما كبيرا نحو كتب أرسطوطاليس الأدبية والبلاغة ، ككتاب البيوطيقا أو الشعر وكتاب الريطوريقا أو الخطابة • وأكد أزع أن بشر بن متى بن يونس قد تلقى تعليمه على يد والده وحده الذي كان تلميذا للخليل بن أحمد الفراهيدي صاحب علم العروض في الشعر وأطلع كذلك على كتيبات (كتناسات) الاخفش الذي سار بالعروض والاوزان العربية سيرا إلى الاحتمال ولو أن معظم الدراسات التي عنيت بدراسة فلسفة الفن في الفكر قد أغفلت مثل هذه المحاولات التي تعتبر حلقة من حلقات تطور تاريخ الدراسات الجمالية •

ويكاد يدور اهتمام المشتغلون بهذا اللون من الدراسات يصب على مطلع القرن العشرين الذين عتوا بالاستطيقا كعلم عام للفن تميز بالدراسة الوصفية وابتعد عن الصفة المعيارية التي كانت عند اليونان القدماء ، فنجد كتاب « دسوار » و « أوتيتس » وغيرهم تتور في هذا المفك • تبهم جيل من المهتمين بهذا اللون من الدراسات أمثال برجسون وديوي وكروتش وسانتيانا والان ومارلو وكامى وبونتي ومارتر وهيدجر وكاسيرر وسوزان لانجر وريد ولالان وسوربو وبابير ، وكان نتيجة ذلك نشأة الاهتمام في الدراسات العربية بترجمة مثل هذه الاعمال والدراسات ، فقامت بعض البحوث على يد أجيال نذكر منهم : يوسف مراد وأمين الخولي والمقاد وزكي نجيب وخلف الله وأحمد وعز الدين اسماعيل وزكريا ابراهيم وفؤاد زكريا ويحيى هويدى وأميرة مطر وسويف والبهي السيد ومحمد مندور ومصطفى مندور وسامي الدروبي وعبد العزيز عزت ومحمود البسيونى ومصطفى هدارة وتسوقي ضيف وغنيمي هلال وزغلول سلام ورجاء عيد ومحمودة ذهني وعبد الرؤف أبو السعود وأحمد فاضل وعبد المنعم سليمه وجلال الحشرى والديدي الآ أن الأستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان تميز بنفاضة الابداع والتأليف الموسوعي في هذا المجال فأنشأ لجيل من

يعده من تلاميذه اخراج الدراسات العلمية اذكر منهم مصرى حنوره وحلمى خليل ومحمود الحسينى وسعد المنصورى والسيد ياسين ومحمد عزيز نظمى وصباح فضل ونجوى عانوس ويسرى العزب ومحمد زكى العشماوى وعبد العزيز الدسوقي وفؤاد الاهوانى ومكى وهيك والعيسوى والمليحى ولعل السبق فى هذا المضمار كان لاستاذ الجيل احمد لطفى السيد ثم منصور فهمى اللذان اخلا هذا النوع من الدراسة فى دراسة القيم او مبحث القيم فى الفلسفة بعامة والفكر النقدى بخاصة .

وبلا شك أن محاولة للتأصيل والريادة والعناية الفائقة بهذا اللون من الدراسات يتميز بالجدوى والاصالة معا ، فمما لا شك فيه أن آراء الجاحظ ومن هم طبقته أمثال الباقلانى وأبى سليمان الخطيبى ومضى الدين بن عربى والكندى والفارابى وابن سينا والفزائى وغيرهم من مفكرى الشرق العربى الاسلامى .

ومن أبرز المسائل التى عنى بها القدماء ما ذكره الفزائى فى كتابه (مشكاة الانوار) عن الذوق كضج ومصدر للموحى للشعرى قوله : « فأنظر الى ذوق الشاعر كيف يفحص به قوم من الناس ، وهو نوع احساس واحراك . ويحرم منه بعضهم ، حتى لا تتميز عندهم الالحان الموزونة المترحفة . وأنظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والاعانى والابوتار » ولعل هذه الصلة الناشئة بين الفنون بعامة وفنون الادب والنقد الادبى بخاصة على امتداد تاريخ الادب والفن إشارة واضحة الى أن مجالات فنون الاحب والفنون تشتركان مع علم الجمال فى أبعاد كثيرة ، مما يتفق ووجهة نظرنا حول تقسيمات علم الجمال وفروعه الى علم جمال آدمى وغيره من علوم الجمال .

كما أنه معيار النقد والتذوق والحكم الجمالى على منجزات العمل الفنى أو الأدبى فى حاجة ماسة الى مقاييس محايدة وموضوعية لا تتأثر بالانزعة الانطباعية أو المحاكاة أو السطحية أو الذوقى الرخيص ، وأكى يتوفر المناخ والامس السليمة للإبداع والتذوق والحكم يتعين الاتفاق

والتعريف على قواعد نظرية وشروط موضوعية بها نحكم على الاثر الفني بهدف الكشف عن القيمة الجمالية والخصائص الفنية للعمل الفني أو الإبداعي، وكأننا أقرب إلى تشريح العمل الفني والكشف عن بنيته وتركيبه العضوي كما يذهب إلى ذلك المرئي « أريك نيوين في كتابه (معنى الجمال) فلم يعد النقد مجرد مدح أو قدح مقريظ أو ذم إنما منهج تحليلي نقدي للعمل الفني ذاته ودونما تدخل لأثر أيولوجي أو سياسي أو ديني أو غير ذلك، فالعمل الفني هو الأساس في العملية النقدية، وتبعاً لذلك كان لابد من اتعرض لمناهج الدراسات الجمالية التي بها يستطيع الناقد أن يقيس بها العمل الفني من خلال تحليل البناء العضوي للعمل الفني •

وبلا شك أن الدراسات الفرعية لعلم الجمال سواء كانت في المسرح (الدراما) أو السينما أو الشعر أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية أو علم الجمال الصناعي تستند إلى بعض الأصول والقواعد التي تتشابه وتتقاطع مع غيرها من الأصول في مجالات علم الجمال الأخرى، فمثلاً في فن المسرح نجد قاعدة وحدة الحدث والزمان والمكان وفي الشعر نجد القافية والموسيقى وفي التشكيل نجد التماثل والتناغم اللوني وفي الموسيقى نجد التهارموني والتوافق وكل هذه الخصائص أو الخواص تتيح لعالم الجمال أن يقيم علاقة رابطة بين الفنون المختلفة بحيث تستنبط أطراً نسبياً أو مقولة مفسرة للعلاقة بين الصورة والمادة والتعبير أو بين الجديس والرؤيا الجمالية •

يأتى العمل الفني كمنطق مستقل ومتمايز يمتزج فيه الجديد بالقديم مبيناً لتناصره موضعاً سماته الجمالية وخصائصه الإبداعية دونما تأثير من فكر سيكولوجي أو أخلاقي أو تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو ديني • بصورة متكاملة لا وعظ فيها ولا إرشاد على حد قول « كولنجوود » •

يقول ذلك الشاعر الناقد « عفا • شن • البيوت » : « أو هي تجربة جمالية

وسنحاول في فصول من هذه الدراسة أن نطبق المنهج الجمالى — وأزعم أنه المنهج الأمثل — في تناول مسائل الظواهر الفنية في الادب والفن عن غيره من المناهج سواء كانت سيكولوجية أو اجتماعية لأن طبيعة العمل الفنى تتميز عن غيرها من الاعمال ، ولعلنا في دراستنا السابقة التى واصلنا فيها طريقا شاقا وشائكا مهدد لنا من قبل أساتذنا الدكتور أبوريان ورعيل من أساتذتنا بالجامعات المصرية الاخرى قد أتاح لنا دراسة فلسفة الابداع الفنى من منظور جمالى خالص كما أتاح لنا دراسة لمشكلة انقيص انجمالية من منظور جمالى خالص وتأدينا في دراسة لنا القاء الضوء على علم جمال اجتماعى وليس علم اجتماع جمالى كما أوضحنا فى كثير من المؤتمرات العلمية الاصول الجمالية للدراسات النقدية الادبية ولفنون الادب كالشعر والرواية والمسرح كما أوضحنا كذلك عن الرؤية الجمالية للفكر الرائد بحيث يمكنه صياغة نظرية عامة فى الفن مفسرا لطبيعة العمل الفنى محلا للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ومدى تأثيره بالرؤية الاستيطيقية فى تناوله موضوعات النقد والادب والفن .

ومن خلال ممارستنا لتدريس علم الجمال لكليات الفنون الجميلة والآداب والمعاهد الفنية المتخصصة القينا الضوء على الجوانب التطبيقية للعلم الجمال فى ميدان التصميمات الفنية والعمارة والديكور والتصوير والنحت وما لا شك فيه أن اهتمامنا بتطبيقات علم الجمال وبعلم الجمال الصناعى وبعلم الجمال الادبى قد أتاح لنا دراسة مستفيضة • ومستوعبة لمنجزات العمل الفنى فى فروع الفن والادب والنقد ، الامر الذى نستقرئ فيه منظورا أو بعدا شاملا لعلم الجمال فلا نتوقف عند آراء فلاسفة وعلماء الجمال بل نتجاوزها الى مجالات التطبيق والممارسة وبهذا يمكننا القول بأن علم الجمال الذى يعتبر أحدث العلوم الماصرة قد أرسى قواعده وأصوله ولا يزال يسجى الى الازدهار فى الاستفادة من نتائجه فى مجالات الفنون والآداب •

(د) محاولات وتطلعات مصامرة

(نحو علم جمال أدبي عند شوقي ضيف)

(نحو علم جمالي فلسفي عند زكي نجيب محمود)

لحن السمة الظاهرة في دراسات رائدنا الاستاذ الدكتور شوقي ضيف هي الاصاله من ناحية والتجديد من ناحية أخرى ، تلك كانت السمة الواضحة المعالم والتي تتبدى لمن يعمم النظر في سياق دراساته ومنهاجه النقدي .

ويتميز على الدارس لقرائه أن يستقرىء منهاجه الواضح من خلال دراساته وابداعاته في مجالات التراث والادب وتاريخه والدراسات والتراجم ومنه اللغة والبلاغة ، وقد أكثرنا تحديد الموقف منذ البداية ومنذ أن أخرجنا دراستنا المتواضعة في مجال الاستطيقا أو الدراسات انجمالية وفلسفة الفن أن نتابع تلك الجهود الخلاقة والتفسيرات انجادة التي تتميز بالموضوعية والربط بين الاصاله والمعاصره من ناحية أخرى . وبهذا الحيار حاولنا جاهدين أن نطرقه على ابداعات رائدنا في دراساته الادبيه والنقدية . فبقينا منزلة وأصائله والتي نتضح أمامنا بجلاء في محاولة استكشافنا للاصول الجمالية (أعني الاستطيقية) فدراساته النقدية وتفسيراته لآداب النقد والادب العربي قديما وحديثا . وسنتبين أيضا النزعة التكاملية في المنهاج النقدي لديه التي جمعت بين النظرة الفنية والتاريخية في شمول واتساق عضوي تجاوز مفهوم البنائية وانساق الثقافة فهو يؤكد الصلة العضوية بين الشعر والتصوير التشكيلي والموسيقى وكأننا أمام رأى عالم الجمال الفرنسي المعاصر «أتين سوريو» الذى يؤكد ارتباطات الفنون الجميلة جميعا فيتجاوز بذلك مفهوم محاكاة المحاكاة في الفن كما قرره من قبل كل من أفلاطون وأرسطو الى مفهوم آخر هو الارتباط أو التكوين العضوي بين روافد الفنون الجميلة بما فيها فنون الادب المختلفة (من شعر ونثر وقصة وخطابة الخ ...) الى مفهوم جديد يستند الى روابط ثلاثة :

١ — الرابطة الاولى : وتتحدد في الخيال الابداعي المستوحى من وجدان الفنان وخبراته الحسية واللاشعورية .

٢ - الرابطة الثانية : وتتحدد في الرؤية الجمالية والصور والمشاهد المستوحاه من الطبيعة أو الخيال .

٣ - الرابطة الثالثة : وتتحدد في الالهام أو الحس الجمالى والاتساق المعبر عن كيفية ادراك الصورة الجمالية الخلاقة أو المبدعة التى تمر براجل أربعة ، تبدأ بالاعداد أو التحضير ثم بالحصانة أو التخمير والاستغراق ثم بالانساق ثم بالتجميع أو التنفيذ .

كما نجد أستاذنا « ضيف » يحدد منهج الحكم الجمالى على الاثر الفنى من خلال الذوق المتعرس الخير المستوعب لاصول التقنية الفنية وعناصرها الجمالية وخلق وسائل صياغة التجربة الجمالية في ضوء ثلاثة محاور أو معايير أو مقاييس ،

١ - أول هذه المقاييس هو البعد والمحور التاريخى والعصر الاجتماعى .

٢ - ثانى هذه المقاييس هو البعد أو المحور أو الجمالى المعبر عن تطور المتصور أو المحتوى وكذا انشكك أو الصيغة فى إطار لغة التعبير سواء أكانت أنماط أم ألفاظ أم ألوانا .

٣ - ثالث هذه المقاييس هو البعد أو المحور الزابط الحضارى بين التراث أو الاصاله وبين التجديد أو الحداثة أو المعاصرة .

ويمكن القول بأن « الدكتور ضيف » قد رسم معالم الطريق الى علم جمالي أدبي عربى من خلال مراسلته النقدية للنماذج الفنية حيث وضع القواعد والتأصيل المنطوقى لهما مختلفا فيما عرضه بمؤلفاته القيمة عن مذاهب النقد والفن والشعر والنثر ودراساته عن البحث الادبى ومنهاج .

ويكفى أن نستوعب اشارته حول تطور الفكر الجمالى بداية من أفلاطون الذى ذهب الى أن كل جمال حسي أو ابداعي أو عقلى مرده المثال

الخالد في اطار نظريته عن عالم المثل الجمالى المطلق ، بينما ذهب أرسطو الى القول بأن التجمال يتمثل في تقاسق المكونات ثم ساد في العصر الحديث المفهوم القائل بأن الجمال هو ما يتعلق بالاحساس أو بالشعور دون الخلط بينه وبين المنفعة (والاخلاق فتحددت بذلك معانى الجمال بوضوح في مصطلح الاستطيقا Aesthetica على يد الفيلسوف الجمالى الالماني جوتليب برمجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) ثم تعددت الدراسات الجمالية على يد كانط وهيجل وشوبنهاور وجويو وكروثشه وبين وتولستوى وسانتيانا وديوى وغيرهم . وعندما يؤصل الاستاذ ضيف منظور الجمالى يرى أنه من الضروري أن تستقد التفسيرات النقدية على أسس واضحة ومحددة من خلال البعد التاريخى لتطور النقد الادبى منذ أرسطو الذى يرى أستاذنا أنه يكاد ينفرد بمنهجه العلمى الدقيق فى محاولة لوضع نظرية كاملة للمأساة أو التراجيديا ، وتمتد الدورة الاونى للنقد الادبى حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى وتتميز هذه المرحلة بإشارات وملاحظات مبهمة غامضة خطابية تخطب الالسمع ولكنها لا تضع العقول اليها ، بينما تبدأ الدورة الثانية أو المرحلة الثانية مع مستهل القرن التاسع عشر الميلادى حيث حاول النقاد وضع نظريات نقدية ذات صبغة منهجية علمية من منطلق العلوم الطبيعية أو الفيزيائية فأقاموا ما يمكن أن نسميه (بالتاريخ الطبيعى للادب) وطبقوا تصنيفات وتقسيمات الطبيعة على فنون الادب متأثرين بالتطورىة الداروينيئة من ناحية وبمذاهب وقوانين الحضارة والبيئة والجنس والعصر من ناحية أخرى ، بل أفسح المجال أيضا للدراسات السيكولوجية والاجتماعية من خلال التفسير الفرويدى للظاهرة الادبية أو الفنية ، وكان لكل هذه المؤثرات أثره الواضح فى نشأة النقد وتطور مناهجه وتحليل الادب والتراجم الادبية من خلال تفسير معنى الفن والقيمة الجمالية وخصائص الشعر والموسيقى والتصوير ووسائل التعبير أو الصياغة والأوزان فتجاوز النقد المفهوم الثلاثى للبناء الفنى للادب عن ثلاثية وحدة الزمان والمكان والموضوع الى أنماط جديدة

تمثل في النتاج الفني للقصة والمسرحية والقصيدة • ومن خلال عرض
أستاذنا الرائد لفنشاء النقد وتطوره يبدأ بالحضارة اليونانية — وأنا
نعرض رأيه مع شيء من التحفظ — فعلى حد قوله « أن اليونان أسبق
انقضاء الى وضع أصول النقد وقواعده جعلهم ينتجون الفلسفة ومجالات
أخرى من المعرفة ، به انتاج الشعراء القدامى في ملامحهم الاسطورية
وبطولاتهم الخارقة مع هوميروس أبان القرن التاسع ق • م في الالياذه
والاوديسة ثم عذ هيزيود في القرن الثامن ق • م • وكان العهد الاول لتاريخ
الفن الادبي هو الرواة ثم التقوين الذي أبرز الشعر التمثيلي ابان القرن
انسادس ق • م • حيث تعدى وصف الشعراء حياة الآلهة والابطال الى
الحياة العادية وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والفلسفية فهاهو
اريسثوفانيس يؤلف ملهاته (السحب) ممثلا الصراع بين الفكر والدين
الوثني للعامة يتابعها بمسرحية (الضفادع) مجسما الصراع بين القديم
والجديد أو بمعنى آخر صراع الاجيال على لسان شخصيات المحورية
اسخيلوس ويوربيدوس ، ومع أطلالة القرن الخامس ق • م يرقى الفكر
المقلاني الفلسفي فيكثر الجدل والسفسطة ونجد محاورات سقراط ثم
أفلاطون بين جموع الفلاسفة والسوفسطائية تنتهى بمجالات أرسطو
لوضع كتابه ومصنفه البيوطيقا أو الشعر ثم الريطوريقا أو الخطابة متابعاً
بذلك ما كتبه أفلاطون في محاوراته ديون والجمهورية وقولنا بالتحفظ
السالف الذكر مرجعه أن الادب المصرى القديم كان نبعاً للادب اليونانى •
ومن خلال العرض التاريخى لتاريخ النقد الادبى يطلق رائدنا الدكتور
شوقى عن النقد الادبى العربى في تلك الحقبة قوله •• « أن النقد العربى
كان في جملة نقدنا عملياً يتصل بالجزئيات ولا ينفصل عنها •• » فقد كان
محوره غالباً البيت والعبادة ، ولم ينظروا في الادب أو الشعر نظرة عامة ،
بحيث يمكن القول أن نشاطهم النقدي كان أقرب الى البلاغة منه الى النقد
الخالص ••• من الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو نظريات نقدية
بالمعنى الدقيقى ••• » •

وفي مجال المقارنة لتاريخ الادب في العصور الوسطى بايطاليا وفرنسا ، يذكر أستاذنا الدكتور من أن الادباء تقيدوا تقيدا شديدا طوال القرن السادس عشر والسابع عشر فيما يختص بفن المسرح وقواعده ثم خضعوا للقواعد الكلاسيكية وأصولها الدرامية ثم ظهر في القرن الثامن عشر نزعتين في النقد ، نزعة تراثية تسند الى قواعد وأصول الادب اليوناني والتقليد بقواعد أرسطو ونزعة أخرى مغايرة مجددة ظهرت على يد جرائم (١٧١٢/ ١٧٧١) م بانجلترا محثا عن آداب عصره والمتغنى بالطبيعة وعلى يد ديدرو بفرنسا (١٧١٣/ ١٧٨٤) داعيا الى بند التراث والتقاليد القديمة بينما ظهرت على يد علماء الجمال المخلصين المذنبين ساروا بالدراسات الجمالية سيرا كبيرا .

وسبق التنويه الى أن أستاذنا ضيف أقام منهج التحليل النقدي والتقديم الجمالي . (Jngement de-Valueres) على أساس استيطقي استنبطه من افتراضين جماليين :

الفرض الاول : وهو الوظيفية في الفن في اطار السمات انجمالية أو العناصر الجمالية الفالصة بفضل قوى التفكير التي تهدينا الى الحقيقة وقوة الارادة التي تهدينا الى الخير وقوة الاحساس التي تهدينا الى المتعة الجمالية ، أو بمعنى آخر تكامل المفهوم القيمي للجمال معارض بذلك النزعة القائلة بأن الفن للفن كما عارض النزعة القائلة بالمنهج الفائري كما عارض أيضا أصحاب النزعة الموضوعية في الفن ، وأكد من جهة أخرى الاصول الجمالية أو القيم الجمالية بصفة خاصة والقيم بصفة عامة .

الفرض الثاني : وهو التكاملية في الفن في اطار الانكسار من المناهج المختلفة والنزعات المتعارضة ما بينه لنزعة السيكلوجية التي تنظر الى معارسات الفن كتجارب مستقلة نتيجة المعاناة لدوافع نفسية أو نزعة اجتماعية ترى الالتزام في الفن لغويا اجتماعية تتوافق فيها حرية الفنان والزام المجتمع له في وحدة تجمل من الناحية يفيد من كل هذه الطرق والنزعات في

وتحليله وتقديمه للعمل الفني في إطار متوازن بين الفن وقيمة الجمال مع
الواقع المعاش وقيمة الحياة بما يتطلى به الناقد من عدالة وأمانة فيضج
موازين عادلة لا تميز مع الهوى أما لتعصب وليس أدل من عبارة يسرقها
أستاذنا ضيف قوله «...» والناقد الحق لا يرفع شيئاً فوق قيمته ولا ينزل
شيئاً دون قيمته...»

ويخلص أستاذنا الى وضع قواعد تقديم العمل الفني على أساس
استطيقى آفاقه الحياة وقوامه الخبرة انجالية وسيله الذوق ، ولكي
يدل على نظريته يطوف بنا بين آراء الجمالين أمثال جويو وبوجارتن
وكانط من خلال تحديد مواقف المدارس الفنية كالرومانسية والكلابسيكية
والرمزية والسريالية والتأثيرية والتعبيرية .

وفي مجال الاستشهاد بأمثلة يتناول أستاذنا نظرية الشعر فيقرر
بقوله « وليس معنى أن شعرانا المعاصرين ينفصلون عن أسلافهم
وتتاليدهم الفنية الموروثة ، فما يزال السابقون منهم يحتفلون بشخصية
شعرنا ومقوماته اللفظية مع التمثيل الدقيق للشعب العربي وأنماطه فهم
مجددون وفي الوقت نفسه متصلون بالتقديم ، أهلكهم لها تطلعتهم وشعرهم
بيئيا فهم وعصورهم ومواهبهم التي تجبر عن شعوبهم ومثلها البنية من
الخير والحق والجمال ، بذلك لم يعد الشعر عندنا ألفاظا ترصف رضاء
لتولف قصيدة في موضوع تقليدي ، بل أصبح عملا أدبيا جديرا بالعباية
والاهتمام لما يتضح فيه من ذات الشاعر وتراث أمته...» ويستطرد
بقوله « ومن الحق أن الذين تعمقوا في الآداب الغربية واستمجدوا منها
في بعض صور من شعرهم ، ولكنه من الحق أيضا أنهم لم يفنوا أنفسهم
فيها بل خلّلت لهم شخصيتهم العربية...» وبهذا يؤكد أستاذنا الملامح
والسمات المميزة للفن والآداب من خلال البعد التطوري في تاريخ
الآداب . من قوله «...» ومن المعروف في تاريخ الآداب أن عصر من عصورها
في أمة من الأمم لا يمكن أن ينفصل عن العصر التي سبقتها ، وكان هناك
تيلزا ثابتا خلف العصور المتعاقبة ، يوط في القديم ولا يزال يحسب في

الجديد • فكل أدب له ماض يبنى عليه يعنى الحركة الدائبة فى الاداب ،
يحصى كل جيل ما سبقه من أجيال لا من الناحية الجمالية وحدها بل أيضا
من ناحية الأفكار والمشاعر » •

ويشير أستاذنا الى أهم وأبرز عناصر الجمال والفن فيما يلى :

أولا : الوحدة العضوية للعمل الفنى •

ثانيا : التطابق بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى •

ثالثا : خصوصية انخيلال الابداعى فى العمل الفنى •

رابعا : الاصاله فى بلورة العمل الفنى •

خامسا : دعم القيم الانسانية فى العمل الفنى •

ثم ينتقل أستاذنا الى الوسائل الاعلامية للادب وفنونه من خلال
الصحافة والفن السينمائى والمرضى والقصص وهو بذلك يعطى أبعادا
لوسائل ذبوع وافتشسار الادب وفنونه المختلفة •

نظرة تقويمية :

يشغل النقد الادبى والدراسات البحثية والتحليلية لبعض النماذج
الادبية والتراجم الشخصية والبحث مجالا واسعا فى دائرة بحوثه
ومؤلفاته ، ولكن أبرز ما ضمنته هذه الدراسات النقدية أساسا استطيعا
أى جمالية لكثير من النظريات والمذاهب النقدية ، اتضح فى تلك الابعاد
والمحاور والأنس والقواعد التى أقام عليها دراساته ، فكانت بذلك
أرهاصيا أو تمهيدا ومدخلا طبيعيا لعلم جمال أدبى له أبعاده وموضوعاته
وتقنيته ، التى يمكن للمستقل بهذا المجال أن يستتبطها استتباطا علميا
وتطبيقيًا •

ويجدر التنويه الى أن ما يقبضى للدارس فى نطاق النقد الادبى أنه
أمام نموذج يقبضى به عند الدراسة التحليلية لفنون الادب فحمة أستاذنا :

الدكتور شوقي ضيف ، كما أن منطلق هذه الدراسات الموضوعية بأجل معانيها وخصائصها التي يتعين على الدارسين أن يضعوها نصب أعينهم عند الدراسة والبحث ، ومما لا شك فيه أن ارتياد أستاذنا لبعض مسائل وموضوعات علم الجمال الأدبي يعتبر ارهاصا طيبا لتظهير علم جمال أدبي عربي كانت الدراسات النقدية والأدبية في أمس الحاجة الى قيامه .

كما تناولت بالتخصيص أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود — بحكم التخصص الأكاديمي — باحثا ومنظرا لرؤياه الجمالية أو الاستطيقية في الفن والأدب ، ولا عجب فاستاذنا يجمع في شخصه بين الفيلسوف والأديب فهو فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه أستاذنا العقاد — رحمه الله عليه — أو كما يقول هو عن نفسه « فإذا تناولت فكرة فلسفية عالجتها بقلم الأديب ، وإذا عالجت موضوعا من موضوعات الفن والأدب تناولته تناول الفيلسوف » .

فالمثل والذوق أعنى الفكر والحدس هما الركيزتان في حياته الأدبية والفلسفية ، ويكفى أن نستعرض أسماء بعض مؤلفاته القيمة لتتحقق من هذه الفرنسية ، فهذا (فلسفة وفن) وهذا (في فلسفة النقد) وهذا (ثقافتنا في مواجهة العصر) وهذا (أيام في أمريكا) وغيرها بالإضافة الى مجموعة من مقالاته المنشورة وأحاديثه المذاعة التي تدور حول هذا الموضوع .

ومما لا شك فيه أن محاولتي هذه وما ينتابني من مشاعر متضاربة ، ما بين الحرج والفخر ، تدفعني الى أن التمس من أستاذي رحابة الإلقاء قيمة عظيمة — ألا وهي شرف الكلمة وحرية الرأي ، فإن الخلاف في الرأي وبدائية أقول أن الاهتمام بمجال الدراسات الجمالية أو الاستطيقية في جامعاتنا وفي مؤسساتنا التعليمية والثقافية دون المستوى الواجب على الرغم من أهميته هذا اللون من الدراسات لو شيق صلته بفنون الأدب من ناحية وبالدراسات الفلسفية من ناحية أخرى . وليس هذا اللون ابتداء

في مجال النقد الفني والأدبي . وليس غريبا عن بحث القيم في الفلسفة أيضا . فإن كانت جامعات الغرب قد أولت اهتماما كبيرا للفلسفة الجمال والدراسات الجمالية وخطت قدما نحو التوسع فيها ، بينما جامعاتنا تخطو بخطوات وثيدة نحوها ، لولا جهود جيل من الرواد بالجامعات بذلوا انجهد نحوه بداية من أحمد لطفي السيد ومنصور فهمي وسار على دربهم أمثالنا الأكاديميون ومنهم أستاذنا الفلكور زكي نجيب محمود . وفرد قليل منهم تلمح أذكر منهم الأستاذة الدكتورة ، شوقي ضيف والعقاد وزكريا إبراهيم وأبو زيد وعز الدين اسماعيل وأميرة مطر وعفدور وغنيمي هلال وسونيك ومحمد العريز عزت والدروبي ... الخ موجبين الانظار الى الدراسات الجمالية أو الاستطيقية .

وأن لنا أن نقف وقفة على جهود أستاذنا الجدير بالحقاوة والتكريم ، ولنقلب بعضا من صفحات كتبه ومؤلفاته نستقريء منها رؤياه الجمالية أو لن نقول عقله مذهبه الجمال — بل المعنى الفلسفي — في مجال الفن والأدب وشعيرة متواضعة تواجه مجاولتها ، فلك أن خصائص المذهب أو النسق الفلسفي التي تستشرفها من آراءه مقالات أستاذنا لم يعط عنها صراحة في أطروحاته الفلسفية ، غير أننا بعد جهد جهيد نلمسنا بمذهبه في الفن والأدب من خلال كتاباته البصيقة ، فنجد في كتابيه انشراق الفنان في صفحة ١٢٧ يقول « أما بعد فإن لكاتب هذه الرسالة مذهباً في الفلسفة يتابعة وينتصر له ولا يدحض وسما في عرضه وتأنيده ، وخلاصته أن الانتماء إذا ما تكلم فنانا يقع كلامه في أحد صفتين : فإما هو كلام يعاق للتمييز عن خطرات النفس ويكفون للضعير أو هو كلام يقال ليشارة به إلى الطبيعة الخارجية — كما يقصد للخواص ، فإن كانت الأولى كان الكلام من قبيل الفن ، ... من حيث هو تعبير ذاتي قائم فأكمله ليصطفيه بما قصد أحدث بوجوده منه ولأننا إن كانت الطبيعة ، فإن الكلام بمثابة التصايا العقلية منه . فإن كانت الأولى بكل الصياح لأن الصياح لا يكون لهيئة استعانة الخلق وإنما يكون الصياح حينها يقال على سبيل من الصيغ والحق

والسفل ... فلما إن يكون كونك في قولك على حدسك ، وبذلك تكون فنا ما في طبيعتك ... فأخذ لنفسك إزاء نفسك وإزاء الكين الموقف ... على شرط أن تكون مسئولا عما تفعله ، فعند الوقفة الفنية أمام قواعد النقد لفانى . وعند الوقفة العلمية ... أمام قواعد الاختبار العلمي ... »

ومن هذه المقولة نتبين أهمية الحدس كمقوم أساسي للحلقة الفنية ، كما نجد عبارة أخرى لاستاذنا في صفحة ٣٣ من كتيب المشرق الفنيان قوله « ان الفنان انما يصدر عن مبدأ فنى أصيل وهو أن يميز المشكئ أو الغورم ومن هذه العبارة يتحدد لنا أساس ومقوم آخر هو التشكئ أو الغورم يتأكد في عبارته التي يوردها في صفحة ٣٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ من كتابه (أيام في أمريكا) بقوله « ان أرى جمالا من البناء اللوني للصورة وفي البناء التخطيطي » يؤكد في عبارته ١٩٠ ، ١٨٠ من نفس الكتاب قوله « ان الصورة في الفن الحديث هي نغم لا تصوير ويزيد ذلك وضوحا أن أسميهما (لوحتان للفنان كاندنسكى) انشاء لوني رقم ١ ، رقم ٢ على نحو ما تسمى المقطوعات الموسيقية التي ليست سوى تأليفات صوتية ... » كما يذكر عبارات في صفحات ١٥٥ ، ١٦٨ من نفس الكتاب قوله « ... فهذا يجلب على الصورة أن تكون (الصورة) لا تصويرا ، اذ أن الالوان هنا لا تستخدم لتقلد الطبيعة ... بل تستخدم لاجداث التناغم اللوني من ناحية والتعبير عن مزاج الفنان من ناحية أخرى » وقوله « ... فالزيج اللوني في انصور في غاية الاتساق ، وتشعر بالنغم اللوني ... مما يؤكد وجهة النظر الجديدة في فن التصوير وهي أن تكون (موسيقى للعين ... »

واننا نجد أبعاد الرؤية الجمالية في الفن والادب عند استاذنا الدكتور زكي نجيب محمود من خلال بعض المقالات التي غنى فيها بدراسته الجمالية والنقدية في مجال الفن التشكيلي (ولتصوير) من ناحية وفي مجال فن الشعر من ناحية أخرى .

وتكاد تكون مقالته في كتابه القيم (في فلسفة النقد) من صفحة ٥

وحتى ٢٤ الذى أفرد لها موضوع الصورة في الفلسفة والفن هي جماع رأيه أو رؤياه الجمالية في الفن والادب ، اذ نراه يستشهد بقول أفلاطون « ان جمال الاشكال ليس — كما يظن معظم الناس — جمال الجسوم الحية أو جمال الصور ، لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الاشكال ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء — المكونة من الخطوط والدوائر تكويننا نصوغه بالمخرطة والمسطرة ، فعندئذ لا يكون الجمال — كما هي الحال في بقية الاشعار — جمالا نسبيا ، بل هو جمال ثابت مطلق .. » أو كما يستشهد برأى ورد في كتاب (فن الادب) للاستاذ توفيق الحكيم حول سؤاله ما الفن ؟ فقال : هو ابراز حقائق الاشياء في تكوينها الهندسي » ان واقفة الدكتور زكي نجيب محمود أمام مذاهب ومدارس الفن التشكيلي بصفة خاصة والفن والادب بصفة عامة ومحاولته رد هذه المدارس والمذاهب الى أصولها الفلسفية والجمالية يثير الدهشة والاعجاب فيتجاوز مرحلة التصوير والتعبير والتقدير والتفسير الى مرحلة التثوير انجمالى فأصول التكمينية Cubism ترد الى فيثاغوراس والتجريدية abstractionism ترد الى أفلاطون والكلاسيكية Classicism ترد الى أرسطو والسرالية Surrealism والتعبيرية expressionism

ترد الى فرويد .

ولعل أستاذنا قد شغل رؤيته الجمالية الفن العربى والاسلامى بقوله : « ان الفن العربى وأستقلاله في عالم وحده ، بين الطبيعة والذات يقابلها التجريد الخالص في الفنون » وكقوله أيضا « ولا حاجة الى القول بأن الفن العربى قائم معظمه على هذا التجريد الهندسى كما نراه في زخرفة العمارة وفي السجاد والاثاث بل في الكتابة وغيرها .. » .

وكان من الطبيعى أو المجهود أن يدلى بدلوه في مسألة تخزية التحريم في الفن فيذكر في عبارة قوله « وجاء ذكر الفن العربى ، فقال لى السحاب مدرس التاريخ : أنت زرت أسبانيا ولفنت نظرى في الآثار الفنية العربية

هناك أنه ليس بينها رسوم تصور الحياة ، أعنى أننى لم أر على الجدار أو السقف رسما لطائر أو حيوان وكل ما رأيته هناك من الطبيعة المرسومة النجوم وما إليها ، فبماذا تمل ذلك ؟ فقلت أولا كان الدين يحرم اخراج الاحياء فى نحت أو تصوير. وثانيا وهو الاهم ، لم يكن العرب بأصحاب ذوق فنى الا فى شعرهم ، كانوا صناعا ولم يكونوا بفنانين ، يستخدمهم السلطان أو الغنى ليينوا له المسجد أو المنزل ويزخرفونه له ... فلم يكن عند الفنان شيء خاص يضارب فى نفسه ويريد التعبير عنه ، كان الفنان يصنع كأي صانع أو نجار ... »

ولعل أستاذنا يقصد أن جماليات الفن الاسلامى قد تجاهلت تصوير الكائن الحى استنادا الى أن الله الخالق للكائنات من بشر وحيوان وغير ذلك ، فلا يسوغ للفنان أن يشارك الله فى محاكاته فى الخلق ، وبلا شك أن هذا التصور الدينى السلفى قد لقي تأييدا من ناحية — ولو أن هناك بعض الفتاوى الدينية التى لا تحرم ممارسة مثل هذه الفنون — لذا اتجه الفن العربى الاسلامى نحو الزخرفة والزينة الهندسية والتجريدية وتمثل فى فن الارابيسك خير تمثيل وفيه نجد أن الوحدة الزخرفية تتكرر بالوانها الزاهية والمقابلة . ونراه يذكر قوله « والجمال الزخرفى المكون من تكرر انوحات أقل من جمال الطبيعة والمتسوعة المحتوى ومن هذه الواقعة البسيطة أو العنصر الجمالى فى رأى أستاذنا « أن مبدأ التمييز به أو مبدأ الايقاع الذى نجده فى الفن والادب ظاهرة مألوفة فى طبيعة الانسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم وانيقظة انتظام ... ونستريح اذا وجدناه ويصينا ألقى اذا فقدناه ، من هنا كان الوزن فى العمارة وكانت السيمترية « التماثل » فى العمارة والتصوير ... »

ونراه يفتح آفاقا جديدة فى الشعر العربى الذى يلتزم بقافية عروضية واحدة بقوله « وأعتقد أن الترام الشعر العربى قافية واحدة مكررة فى القصيدة يفقده شيئا من جمال تكسبه القصيدة لو تنوعت قوافيها ... »

ويستند إلى مبدأ جمالي أصيل في رؤية السابق وهو الوحدة والتنوع في العمل الفني بقوله « .. مبدأ الوحدة التي تضم كثرة العناصر في كائن واحد هو مبدأ أصيل في الفنون على اختلافها — هو المبدأ الذي بمقدار تحققه يكون للأثر الفني قيمته » ويستطرد قوله « فالرأى الناقل الذي ينظر إلى زهرة مثلاً فيرى وحدتها ويفعل عن الكثرة المكونة لهذه الوحدة . فيفوته ادراك الفورم » .

ولعل أهم المسائل التي تتاولها في مجال الجمال مسألة تحصيل الذوق الفني كما وردنا في الفلسفة والنقد (ولما كانت هذه المسألة من أهم الموضوعات التي يتناولها عالم الجمال بعد مسألة الإبداع الفني وتعتبر الخلقة الوسطى في الدراسات الاستيطيقية عليها مسألة التقويم أو الحكم الجمالي ولنا مع رأيه فيها وقفة تأمل إذ يذكر أستاذنا « .. أن الذوق حاسي من الحواس الخمس الظاهرة : البصر ، السمع ، اللمس ، الشم ، الذوق ، وغزو الذوق هو اللسان ... وأن شعوق الأرض جميعا ... قد اختارت حاسة الذوق ... لقرمز بها التي نوع المعرفة التي يحصل الإنسان بالاتصال المباشر بالشيء المعروف ... معترجة بالميل والرغبة .. ونخلص إلى نتيجتين بحاسة الذوق : الأولى هي أن هذه الحاسة أقرب إلى الخطوة الأولية ... فالشيء المحسوس باللسان أما مقبول فوراً أو مرفوض فوراً .. فيكون غريباً أن نتخذ مقياساً للتهذيب الحضاري كله ؟ والثانية أن حاسة الذوق مباشرة ... فأنها لا تستغني عن الموقف بالرمز لغوياً أو غير لغوي .. وهذا هو السر في أننا نشير بالذوق .. إلى أية عملية ادراكية فيها يكون الإنسان على صلة مباشرة بالشيء المذرك .. » . ومن خلال هذا التفصيل للذوق الجمالي يستطرد أستاذنا إلى ضرورة التفرقة بين ما نعبه بالذوق الفني وبين ما نعبه بالنقد الفني وهو محقق كله الحق أيضاً ذهب إليه أديقول « نستطيع أن نفرق بين هيطين ، كثيراً ما يخدم الطوطم بينهما وجه : الطوط الفني ، والنقد الفني ، فالذوق الفني هو أن كتابنا عملاً فنياً مباشراً فتطوره بالكتابة الملائمة له

فنشعر ازاءه بأعجاب أو نفور .. أما مرحلة النقد فتأتى بعد مرحلة
التذوق وهى عملية تحليلية فكرية لا ذوقية .. »

فى معرض المدارس النقدية يذكر أستاذنا أبرز الاتجاهات المدرسية ،
فهناك عدة مدارس جمالية تسند أساسا الى أحد العناصر الإبداعية ، فاما
تستند الى المبدع نفسه واما تستند الى العمل الإبداعي ذاته أو تجسج
بينهما ولنقرأ العبارة الواردة فى (الفلسفة النقد) صفحة ٣٠ ، ٣١ مع. هذان
اتجاهان فى النقد الفنى متضادان : أحدهما يتسلل خلال العمل الفنى الذى
ما وراءه فى نفس خالفه ، والثانى يتسلل خلال العمل الفنى الذى ما وراءه
فى العالم الخارجى .. وقد تجمع بين هذين الاتجاهين فى نظرية نقدية
واحدة هى نظرية المحاكاة .. وهذا الشيء المحاكى لما أن يكون فى داخل
الفنان أو أن يكون خارجه .. وقد يطلقون على محاكاة الفن للداخل اسم
النظرية النفسية أو التعبيرية .. »

ولنا أن نتساءل : ما هو موقف أستاذنا ومذهبه فى النقد الفنى
عامة وفى الفن التشكيلى والشعر بصفة خاصة ، اتنا نستوضح رأيته من
خلال عبارته القائلة « هناك مذهب » ثالثا فى النقد ، يتشبع له كاتب
هذه الاسطر — وهو مذهب ينصب على العمل الفنى نفسه لا من خلال
الفنان ولا من العالم الخارجى ... بل لنقف عند العمل الفنى منرى كيف
تألف عناصره .. نعم نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه .. »

ونستكمل أستاذنا مذهب الجمالى فى نقد التحكم الفنى بقوله « .. نعم
نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا يتدخل فى حكمنا ، نفس الفنان
— وهشاعره أو حوافه التاريخ أو الأساطير الخفية وغير الخفية أو المبادىء
الظلمية أو الأفكار الظلمية أو المذاهب السياسية .. لأن الفن خلق
واقعيته .. وبناء على هذه المرحلة النفسية — فالفن معياره هو الفن
نفسه : فمقياس الشعر هو الشعر ، ومقياس الموسيقى هو الموسيقى ومقياس
التصوير هو التصوير وهكذا ، .. أمكنك أن تتألب كل نوع من أنواع

الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هي السند في امكانياتنا النقدية ، ..
التصوير لون ... كما أن مادة الموسيقى هي الصوت ... » .

ولعل المدرسة أو المذهب الجمالي في النقد الذي ينتسب له أستاذنا
له أصوله الموروثة في حركة النقد الفني عند العرب وهذا ما يؤكده أستاذنا
بقوله : « .. وهو مذهب في حركة النقد الفني جديد في أوروبا وأمريكا
وقديم معروف في حركة النقد الفني عند العرب المتقدمين ، ومؤداه أن ينصب
تحليل الناقد على العمل الفني نفسه .. » .

وكمهدنا بالدكتور زكي نجيب محمود في التركيز على اللغة والالفاظ
ودلالاتها فانه معين بنك المصطلحات والالفاظ الجمالية فنراه في عبارته
يقول « ومن هذا القبيل الالفاظ الجمالية التي نستخدمها في وصف التذوق
الفني ... كأن يقول : رشاقة .. حرارة .. حركة .. وهكذا .. ، وماذا
نعنى بلفظة جمالية ؟ أجيب : بأنك حين تكون بازاء عمل فني (كلوحة
مثلا) ، فأما استخدم كلمات لها دلالات محسوسة : كخط مستقيم أو لون
أصفر أو كلمات ليس لها دلالة محسوسة ... وقد يحدث أن نصف العمل
الفني بلفظة جمالية .. كأن نقول مثلا : في هذه اللوحة حيوية شبيبة
لان خطوطها حرة قوية جريئة ، أو أن هذه اللوحة فيها تنقائية لان خطوطها
تنساب في سهولة ويسر أو أن اللوحة مترنة لما بين أنغامها اللونية من
تجاوب .. » وقياسا على مجال علم الاخلاق أو الفلسفة ، الاخلاقية نجد
تستخدم ألفاظا معبرة عن الخير والفضائل الخبرة وفي مجال علم الجمال
أو فلسفة الجمال نستخدم ألفاظا جمالية كالتي أشار اليها أستاذنا في
العبارة السابقة حول الرشاقة والحيوية والمتناغم أو التراوح اللوني
أو انسيابية الخط واللون لما لهذه الالفاظ من أهمية في التحليل النقدي
وعملية التذوق من ناحية والنقد الجمالي من ناحية أخرى ونرى أستاذنا
يستشهد بعبارته حيث يقول : « وفي رأي أن التحليل الذوقي لا يتم دورته
إلا اذا علم الناقد تربط بين ألفاظه الجمالية التي لا تشير الى شيء محسوس
... وبين شيء محسوس فيها ، كأن يقول مثلا : « هذه اللوحة رشيقة »

فانرشاقة لفظة جمالية لا تشير الى محسوس وعندما يضيف الناقد ...
لان الخطوط المنحنية بها ... فهذه اشارة الى محسوس ... ويستطرد
قوله « ويؤدى هذا ... أن الذوق يسير خطوتين : فى الخطوة الاولى تكون
لدى المتذوق قدرة على وصف العمل الفنى بالفاظ جمالية ، وفى الخطوة
الثانية يربط هذه الافات بجوانب محسوسة فى الح ... » ومن هذا
المنطلق يفرق بين مستويات ثلاث ممن يتصلون بالابداع الفنى والتذوق
والنقد ، فهناك كاتب التعليق والناقد والفيلسوف الاستطيقى ، فالاول
يقدم العمل للقراء أو المخططين والثانى صاحب نظرية ينظر للعمل الفنى من
خلالها والثالث يرقى لمستوى التعميم على قواعد فى مختلف الفنون .
ولمنا نجد أستاذنا يحسم قضية النقد بقوله « أكون النقد للذوق أم
للعقل ؟ ... وجوابى ... بالذوق نص المادة الخام التى تقدمها للنقد ،
وبالعقل يحل ويحل » وأكد — أزع — أن أستاذنا الدكتور زكى نجيب
محمود له مذهب عام فى الفلسفة ورؤية جمالية — أيضا تتفق وسياق
مذهبه الفلسفى العام وتعبر عن قضايا الفكر الفنى والادب والثقافة
تعبيرا معاصرا ولا تغفل الموروث القديم كذلك . ولقد أتى مذهب
وفلسفته ككتاج أصيل ومتجدد .

فقد حمر جماليات الفن والادب فى الابداع والتذوق والنقد وهى
المسائل الاساسية للفلسفة الجمالية الاستطيقية التى يعالجها فلاسفة
وعلماء الجمال ، كما أن الابداع الفنى يستند الى مقومات وأسس أهمها
الصورة والتعبير أما المنهج الجمالى فى رأى أستاذنا فيستند الى الذوق
والعقل معا فى دورة جمالية تبدأ بالحدس أو الذوق وترقى الى العقل ،
كما أن الصورة الابداعية هى ما يعنى به الفن وليس المحاكاة أو التقليد
ويعنى بالصورة ما تشير الى الطبيعة الخارجية أو الداخلية أو هى بمثابة
كيان مستقل وتما لذلك فالفنان أما يحاكى أو يعبر أو يخلق ، ومن خلال
الابداع أو التفلق نجد عالم الفن الذى هو بين الطبيعة والذات وهو
مجال الابتكار والخيال الابداعى ، وقد يتبدى أحيانا أن محل الفنان

إذا ما تجاوز المؤلف. (اللاحقوله) ، فالفنان قد يبحث عن عوالم جديدة وإبتاعهات ومؤثرات. مغايرة لتلك التي اعتادها الفن التقليدي ، يستهدف قيمة الجمال التي هي غاية الفن ويبتجده إلى النقشوة ، فطبيعة الفن هي طبيعة اللعب والتلقائية فهما واحدة ويستهدفان مما التفتيشي أو بمعنى آخر «الكاشلر اسييس» أو التظهير ولعل دعوة أستاذنا أي. أن. رسالة الفن إنما تحقق الفودية كما تحقق. اشقواك النفس في غاطية واحدة فينتجه انفسان انى حقيقة الانسان ليلفتى في محرابه كل انسان . وراينا أن أستاذنا قد سبق مساره الجمالى في الفن على التصوير وعندما يطبقه على الشعر فإنه يخص كلا من الشاعر صلاح عبد الصبور في ديوانه (الناس في بلادى) ثم الشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي في ديوانه (مدينة بلا قلب) ، وفيها يخص من الشعر فلان أستاذنا لا يتصلب في رأيه عن الشعر ، فهو يقبل الجديد في الشعر لأنها تعبير عن روح العصر من خلال تفهم عميق بمعنى المضمون والشكل أو الفورم في إطار من الغبوة الشعرية والترام بالغالب الشعرى ، فالشاعر متجدد المضمون معترف بغبواته الشعرية وعلى ذلك فالشكل هو المحك والمسير للتفوق بين القديم والجديد ويقصد بالشكل ، الانتظام والترتيب النسقى للكلمات في القصيدة الشعرية أو بمعنى آخر يعنى أستاذنا بالبناء المضموى للقصيدة الشعرية أو الفورم الجديد على أساس من الوحدة النقدية أو الموسيقى الشعرية . ولعل أستاذنا كان عن قرب عندما تفجرت قضية الشعر الجديد من خلال مشاركته في لجنة الشعر ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية على حد قوله : « وسأضرب لك مثلا أو أمثلة ٠٠٠ سنة ١٩٥٧ ٠٠ أرادت لجنة الشعر ٠٠ أن تكافئ أحسن الشعراء الذين قالوا الشعر في مناسبة العدوان الثلاثى على بورسعيد ٠٠٠ ولقد جعلت لجنفتنا نحن « باكثير وأنا » صاحب المكافأة الاولى شاعر نظم قصيدته شعرا حرا من الطراز الجديد ٠٠٠ وكانت تلك هي المناسبة الاولى التي حازت المشكلة ٠٠ » وكأننا هنا أقرب إلى مفهوم ت . س . اليوت حيث يقول أن الشعر عبارة عن اعادة تجميع الانفعالات

والاحساس وتطعيمها داخل شكل غنى بحيث يطرّد كل جاليس له علاقة
 ضمنية بالقصيدة « وهو ما يؤكد كونه محدود من أن سبيل الشعر هو
 التذوق والفهم وليست ظاهرة الشعر الجديد قاصرة على فن الشعر العربي
 فقد سادت هذه الزوج الجديدة حتى في شعراء الغرب فما هي الناقدة
 أدبت سيتويل في كتابها (ملامح الشعر الحديث) تطبق معيار النقد
 الجديد على أشعار « اليوت » نقول « أنه على الرغم من مهارته الحرفية
 وأعنى بها الاوزان والقوافي والمفردات والصور والايقاعات والرموز
 التي تعتمد عليها صنعه الشعر) فان البرت ظل مخلصا للطاقة الابداعية
 الشعرية بحيث لم يقتطعها بقيود الصنعة وقوالب الاوزان والقوافي ذلك
 لانه وضع الصنعة في خدمة الموهبة وليس العكس » ، ويكاد ينظر النقد
 الحديث الى الصنعة الشعرية على أنها ليست مجرد القدرة التي يكون بها
 اشاعر صيغ الكلمات أو الايقاعات أو بمعنى أدق القدرة على التشكيل بل
 على المادة الأساسية الخلق التي تشكل حدس الشاعر في شكل قصيدة
 وعلى هذا فالناقد بمقياس التحليل الجمالي عليه أن يتبين التوازن والتمائل
 في العلاقة العضوية بين المادة والصورة أو بين المضمون وأشكاله ، وينفص
 المعيار نجد أن أستاذنا بعد ما يطبقه على فن الشعر يطبقه على الفن
 التشكيلي خاصة فن التصوير ، وكما يقول شوبنهاور في كتابه (العالم
 ارادة وتخيّل) المجلد الثالث « اننا نستمد متعتنا من الفن التشكيلي من
 تأمل الشيء دون أن يخلط بالارادة أو المنفعة الذاتية ، ففهر الراين عند
 الفنان التشكيلي مجموعة من الصور والالوان والاشكال التي تثير الحواس
 والتخيل بما توحى به من جمال ، لذا فالرؤية المباشرة للفن التشكيلي
 الحديث ترى أن العمل الفني لا يقلد ولا يحاكي الطبيعة لانه بناء عضوي
 قائم بذاته فهو ابداع وليس نسخة مكررة من الطبيعة « فاللوحة أو الصورة
 التي تعتمد على النسخ أو التقليد لا تخلد ويعبر عن هذا مؤلف كتاب
 (جبادئ علم الجمال) أدويت بلوكر بقوله « لا يكفي أن نتجرنا للوحة
 الفنية لشيء مثير رسوم في الصورة ، بل يجب أن نقابلها بعين مباشرة

بحث يستميلنا الخيال والحس معا وهو ما يؤكد الفنان من علاقات
لونية ومساحة وتناسب وتناغم وأيقاع تنبع من الوحدة العضوية للعمل
الفنى التشكيلى » .

وبعد فقد اتضح الهدف من هذه الدراسة المركزة المبسطة مجالا
ابداعيا لاستاذنا الرائد الفكر الفيلسوف الدكتور زكى نجيب محمود
ألا وهو الدراسات الجمالية أو الاستطيقية التى تهتم بالفن والادب من
خلال رؤية ومذهب جمالى يضيف الى محاولة رواد الفكر الجمالى اضافة
جادة وجديدة لا سيما نحو ارساء دعائم علم جمال عربى له أصوله ومنابعه
الموروثة من كتابات الاقدمين فى مجال الفنون الجميلة وفنون الادب وله
تظلماته الجديدة المعاصرة فى حركة التفاعل الثقافى والفكرى الذى تشهده
العلوم والدراسات النقدية وعلم الجمال .

ولذلك فان هذه الرؤية لها أثرها الواضح فى مجال المعين والمطلقين
والنقاد ، من حيث ابراز طبيعة الفنون والآداب والقيمة الجمالية التى
تستهدف منها وبيان أصول التحليل المنهجى والنقد الجمالى للأعمال
والمنجزات الفنية والادبية بروح موضوعية وحيادية لا تتجنح للمدح أو
القدح ، بل تضع الاعمال تحت ضوء فاحص فتتجاوز ذلك المفهوم الساذج
الانطباعى لمعية التفوق أو النقد وتبرز قيمة التجربة الفنية بمراحلها ،
الابداعية والتفوقية والنقدية . مؤكدة قيمة الجمال والحق والخير للانسان
وللفكر وللحضارة .

معنى النقد الجمالى :

حينما بدأ الانسان حياته على سطح هذه الارض كان يصارع
الطبيعة فيتغلب تارة عليها ويتغلب هى عليه أطوارا أخرى .. لم تكن
لدى الانسان حاجة أو ميل طبيعى يدفعه الى مظاهر الطبيعة متناولا
اباها بالتفسير والتحليل . وحينما وصل الانسان الى مرحلة تالية بمد
اشباع حاجاته الفردية نجده يشعر بحاجة ملحة الى التفسير لاستكمال

شروط التكيف مع البيئة •

وإذا كان التفسير للمظاهر قد بدأ في وقت مبكر قبل التفسير الفني فإن ذلك لم يكن راجعا الى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير • بل قد تكون المرحلتان متعاورتين زمنيا • فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا « الشعور الفالص » •

ويجب أن نفرق بين الشعور بالجمال في الطبيعة « والاستمتاع به » والتعبير عنه فهذه ثلاث مراحل نفسية متميزة وقد تكون مترابطة متداخلة •

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر انورذاذ في جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس • فانه تصدر عنه حينئذ ألوان لطيف متناسقة ويحتضن كل هذا اطار جميل من غابات أشجار باسقة انتشرت فوق وديانها قطعان الماشية وتخلتها زهور جميلة الالوان حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل •

الاستمتاع بالجمال والتعلق به يأتي في مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجمال • وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي •

وإذا انتقلنا الى الفنان فان الذي ينتج أثرا فنيا كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فني محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الاثر وبين المجتمع أى بينه وبين أعمال الانسان الاخرى فهو اذن — وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفني — يحاول تقييم انتاجه الفني بالنسبة للبيئة التي يعيش فيها سواء كانت بيئة طبيعية أم انسانية •

وإذا تذوق شخص ما عدة تجارب جمالية عن طريق انتاجه الفني أو تكرار مشاهدته لآثار الفنانين وانتاجهم •

والواقع أن الفلاسفة قد حاولوا وضع تعريفات للظاهرة الجمالية فظنوها البعض جامعة مانعة على طريقة المنطقيين • ولكننا نجد أنفسنا هنا في مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستصعب على التعريف مادمتا في مجال الوجدان والشعور • ذلك أن الجمال في حقيقة أمره يتعلق بالموضوع بالشخص — أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين • فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع لاستدلال المنطقى أو الرياضى أو علاقة سيكولوجية من أى نوع ينشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المسألة

اذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم بشعور الفرد أو احساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا • ولكن الحكم هنا يختلف عن الحكم الاخلاقى كما يختلف عن الحكم المنطقى • فبينما نجد الحكم الاخلاقى يتخذ الارادى والواجب أساسا له نجد أنه يتعذر اصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بصدد جميع الافراد •

ويبدو أن تعدد الاحكام الجمالية يرجع الى الاختلافات العديدة بين افواق الناس والى تنوع اهتماماتهم • وقد انساقنا للمدرسة الاجتماعية في هذا التيار المعارض للنزعة الفردية مع التيار للموضى الذى ابتدعه « كونت أوجست » • لنزع الصفة الفردية عن الاحكام الجمالية فلما وجدوا أنفسهم في مقنن القاييس المادية للظواهر الجمالية حتى يمكن أن تخضع هذه الظواهر لما يمكن أن تخضع له ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية • فمثلا يرجع بعضهم جمال للصورة أو الرسم أو التمثال الى مقاييس مادية مثل درجات اللونين وأنواع للخطوط والظلال والانكسارات الضوئية والعمق وطول طريقة ترتيب ومواضع مفردات الصورة أو الرسم وطريقة شكل الفراغات بوحدة الرسم وأيضاً على التلوين التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها نراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية الطول والعرض والخضر والصدرة والوزن ولاجزلة الجسم الأخرى ••• فى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط ثم يجعلون

متوسطات لهذه المقاييس ويضمون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال فيما يختص بالجسم الحي .

ونلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن هئلي مركب من نفس وجسم وأن هذه المقاييس التي يجهدون أنفسهم في وضعها لن تنطبق الا على الجسم وحده ولن تنفذ الى النفس والى لونها الخاص . ذلك اللون النفسى الذي يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما أبدعه من أثره الفنى — يحصل به المتذوق لهذا الاثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا الى الصورة نفسها كموضوع أو الى ما تثيره الصورة فى نفس المتذوق .

واذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون هذا المثل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لان شدة رابطة وثيقة بين الفنان والاثر الذى أنتجه بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الاثر . فمطابقة المدرسة الاجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس تجاهلنا العنصر الفردى الذى لن يتكون بدونها الحكم الجمالى . وإذا كنا نحن من نحنوا المدرسة الفنية لاد نهملوا فى وضع مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية ، هذا ما يسمى بالموقف الاكاديمى فى الفن .

ويلاحظ كما يقول برجسون أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحيوية للمقاييس العامة يلاحظ أنهم قد آخفوا فى ادراك الذبذبات الهية للعمل الفنى فى وجدته واتساقه وحيويته الدافعة لان لكل موضوع فنى لونا ورياءه يكتفى به اذا كان يشتمل فى حقيقته على الحياة . ومن هذه الحياة ويتغير ما يرجع الى مدى ارتباطه وتداخله مع العالم النفسى الفردى .

الحق والجمال :

• وإذا كانه بحق العبد هو سمة الظاهرة فى العمل الفنى فبالحق

يخلو من الجمال اذا خلا من الصدق •• اذ الصدق في ميدان التعبير الفني متطلب بالقلب لا بالعقل ولكنه الحقيقة منظور اليها من ناحية القلب والشعور •

الخير والجمال :

وليس الجمال خيرا أو منفعة • فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس — فلا يمكن وصف الاثر الفني بالقبح اذا ما تعارض مع مفهوم الخير •

والخلاصة :

ان الناس يختلفون في الذوق مما يجعل من الصعب تعريف الجمال • يلوح أن بين الاشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة • ويرجع الخلاف في أخواق الناس الى القربية أو البئية بمعناها الواسع • فتدخل ذكرياتنا في عطية التقدير الجمالي • وقد يكون مصدر اختلاف الاحكام الجمالية ان اناس يخلطون بين الجمال وصفات أخرى فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيدا • وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال في الشيء وصفة الإمتاع أو كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية فكثيرا ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلئ • أنوثة وجاذبية جنسية • فيكون التقدير الجمالي تحت وطأة الشعور الجنسي ولو أن فرويد كما سنرى سيقول بهذا التفسير •

وأخيرا : يجب أن نحذر من الخلط بين صفة الجمال في الشيء والصفات الأخرى المنطقية به • وكما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجمال في الشيء كلما ازداد اقترابه من ادراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل •

على أن تذوق الجمال في حقيقة أمره إحساس ذهني • ولكنه مرتبط أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يبت فيها هذا الإحساس •

فالجمال اذن علاقة أو ميل بيننا وبين الأشياء التي تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سما بتجمالية فتدفعنا الى امداد حكما عليها بالجمال فالجهد الجمالى ليس سوى ادراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة وكل ادراك للجمال انما هو تعبير عن الاحساس — أى دلالة الصورة على الاحساس فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للاحساس بالجمال • ويزيده ثراء الفنان المبدع للصورة من ناحية ما يخلعه على الصورة من أيديولوجية (أى أفكاره) وآراء وتقاليد عصره • وكذلك ما يمنحه للآثر الفنى من تكتية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة •

« حقيقة التجربة الجمالية »

المعملية الجمالية هى ممارسة فعلية ومشاركة تلتقى فيها آثار حسية لأكثر من فرد واحد • لذا يتعين أن نفهم حقيقة هذه التجربة بما يحتويه الذوق العام أو الشعور العام من مضمون أو معنى لدى الشخص العادى • فأننا لا نرى فيه تمييزا بين الشئ الجميل والشئ النافع بين ما هو جميل وما هو لذىذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير لديه ويمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الجمالية بين معنى الجمال فى هذه الأشياء وما ينضاف اليه من صفات أخرى غير جمالية •

فمعنى « جميل اذن » يتميز عن معانى القيم الأخرى • اذن فصفة الجمال صفة فريدة لا ترتبط بأى صفة • فالجمال لا يرتبط بالخير أو بالنفع أو بالراحة أو بالخلود فقد يكون باديا فى أثر فنى مجرم دينيا أو أخلاقيا — كأن يعرف الممثل جسد المرأة وهو عار كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى روان • وقد يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين على أن هذا التمثال العادى مثير لاحظ الجرائر وفيه تعبير غير

أخلاقهم عن جنسهم المرأة • فكانه دعوة صارخة الى الرذيلة أو الى الفساد
واللى الإتهام الإلهامى • ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن
هذا مثلك آية فى الجمال • ومن هنا نرى أن الفن كان غالبا ما يصطدم
بالدين فى القرون الوسطى اذا لم يكن مواليا لرجال الدين • وقد أثر
منظلم الفئتين فى تلك القرون أن يعيشوا فى كنف الكنيسة • لذلك فقد كانت
أعمالهم الفنية صور أو تماثيل تبين أمجاد المسيحية وموقفها وشخصياتها
المحظية •

ارتباط الجمال بالراحة وعدم الراحة :

قد يكون الشيء فى نظر البعض جميلا ولكنه غير مريح فى نفس انوثت
كموسيقى الجاز واذا قلونا موسيقى الجاز بالموسيقى الكلاسيك فاننا
نجد اختلافا بينهما من الناحية السيكلوجية وذلك فيما يتعلق بالمستمع الى
الجاز وبالمستمع الى الموسيقى الكلاسيكية • ففى الحالة الاولى نجد
المستمع • قد تلهت أنفاسه فى متابعة اللحن أى أن هذا اللحن ولد عنده
نوعا من الاجهاد • أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع الى الموسيقى
تجد يكون على نوعين • • أما أن يكون سطحيًا واما أن يكون عميقًا • أما
الاستماع السطحي العميق فإنه لا يتم للشخص الا بعد تدريب طويل
ومعناه الاستماع للموسيقى • ويخرج من هذا التدريب بأن يصبح مستمعًا
حقيقيا للموسيقى اذ أنه حين يستمع الى اللحن لا يسرع خياله فيتجه الى
حياته الشعورية أو اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره الى موضوع
اللحن الموسيقي نفسه فيتابعه متابعة يقطعه عن كتب ومعارضة عن هوى
التحليل الشرح لوحدات اللحن وترجمتها ترجمة واجعية لأن هذه الوحدات
تشكل فى مجموعها رموزاً لقضية حيوية أو لأسطورة كتبها المؤلفات الموسيقية
تمامًا كما يكتب الأدب رواية مثلاً • ولتخرب لذلك مثلاً « بصيرة » البجع
لشايكو فسقى • • • ونلاحظ أن آخر قطعة موسيقية عرفها « الحشر »
أن يكون جميلاً عند هاتكة من الموقوفين •

فنحن نرى في هذا الموقف مدرستين :

ارتباط الجمال بالمنفعة وعدم المنفعة :

- ١ — مدرسة ترى بأن المنفعة أساس التقدير الجمالي وأنها تحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . وهذا الرأي لا يقوم على أساس صحيح .
- ٢ — والمدرسة الثانية ترى أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السليم مثلاً والحية الرقطاء حينما ترى جلدها المنقط تقول بأنه جلد جميل ومع ذلك فإن الحية ذاتها مضيئة ضارة .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب والخطأ . وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك أو تعبير صادى من ناحية الفنان أو أنه ليس كذلك .

ولهذا فإننا يجب أن نؤكد بطريقة جاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والاخلاق . غقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية .
والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين الحق والخير والجمال ولو أننا قيد تتداخل فيما بينهما .

« التجربة الحديثة ومضمونها »

إذا تناولنا أي قصيدة شعرية بالدراسة فلفنا نجد فيها عنصرين رئيسين :
أولهما : صور شعرية أو رؤية جمالية وهي التي تكون موضوع الخلق الفني
ثانيهما : وهي تلك الانفعالات التي تكون الصور الشعرية وتحييها .

ونجد أيضاً إلى جوار ذلك انفعالات تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب في نهر سها وتعلق بنا . . . إذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الاصلية التي هي موضوع الخلق الفني صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور وهناك أيضاً محتوى لهذه الانفعالية وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق

بذكرىاتنا • ولا علاقة له أصلاً بالشاعر • • أنبما هي صنوف (تداعى المعانى) تسرع الى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية • • ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى من الوجد والهيل الشديد الى المزلة والشعور بالوقفة المتزايدة والاحساس بالانقوى اسـاذجة •

وهذان العملان • • الصور الشعرية والانفعالات الشخصية — لاينفصلا عن بعضهما فقد تتحول الشاعر الى صور فتصبح الصور المركبة وتصبح الشاعر ذاتها متألمة لان هذه الصور هي موضوع التأمل • فاذا ما تحولت الشاعر الى أشياء من العصور فالحالها تكون كما قلنا موضوعاً للتأمل • وتكون بذلك قد تسامت الى مرتبة اصور • • • فهو اذن تركيب يثير فينا الشاعر نتيجة تألف عنصرية • صور انفعالات أو مشاعر فلا يمكن القول اذن بأن الشاعر هو ذلك التأمل للشاعر وحدها الذى نسميه الحدس الخالص • • فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعرية والصورية — ليس معنى هذا أن الحدس كما يتجه الى الخارج ولكى ينفذ الى ما يتعلق بالاثـ الفنى من صور خارجية بل معنى هذا أن الحدس للاثـ الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه الى الاثر مدركاً له فى حيويته كما لو كان يراه بعين تتفذ من خلال عني الفنان وطبعاً هناك فرق بين الحدس الجمالى والحدس الفلسفى • فالحدس الفلسفى موضوعه اصواب والخطأ • الوجود والعدم • الضرورة والاحتمال • أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثالوث هو (الفنان — الموضوع — المشاهد) •

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية ويقدر استبعادنا لفعول الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى • • وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا يتضمن غير هذين العاملين • • وقد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية •

فمثلاً هذا البيت لشـر بن برد الذى يقول فيه :

كان مثار القع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها
هذا البيت يعدح به بشار الخليفة العباسي • • فهو يشير إلى تاريخ
بعينه وإلى شخصية معينة • وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون
الموضوع الاساسي للحدس الجمالى مع حاملها الشعورى • • وليست
المادة التاريخية •

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم
الجوالى للآثر الفنى • فإن ذلك لا يعنى أن الصور هي الموضوع الخارجى
تكون بنيتها الموضوع • • • ان المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة
فى الموضوع • وإذا غانته يطمئن أن تدرس وحدة الموضوع الجمالى
خصائصه الفنية •

وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل
منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام • والوحدة المادية
هي بنيته المكانية • أما وحدته الباطنية بيئته الزمانية الروحية الحيوية
بوصفه عملا انسانيا حرا •

ولابد فى تكوين العمل الفنى من تدخل عناصر ثلاثة • المادة • الصورة
موضوع الحدس الجمالى • ثم التعبير •

المادة : كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، اذن الفنان
هو الذى يتدخل ليحيل المادة إلى مادة جمالية ويجلو صفاءها الكامن
ويتترجم عن حقيقتها الباطنية وراثتها الحسى • وقد يبالغ بعض الفنانين
فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن
يتعرضوا لآى موضوع أو صورة فنية • وهذا ما يعرف باللاموضوعية فى
الفن •

وتطويع الفنان المادة الخام ليس من قبيل الحدس والتتظيم الجمالى

للمادة عقلية ابداعية ذات مهارة يتحول خلالها الممكن الى متحرك والمكانى
الى زمانى .

الصورة (الموضوع) :

توضع على هيئة رغبة أو أى مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال
الاداء أو التنفيذ . وقد اعتاد الناس أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع
لتعمل الفنى . والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته . فالأسلوب الفنى
والطراز . أى طريقة التنفيذ والاداء هى المقصودة لذاتها فى الانتاج
الفنى فليس الفن موجها لخدمة موضوع أى أنه لا يشتم دائما بالضرورة
لصورة أو للموضوع كما هو الحال فى الفن التجريدى عند هنرى مور
ومدرسته .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن
المنايا مثلا لا لأن علماء النفس قد أثبتوا أن شمة صنة تربط على الدوام
بين الموضوعات التى يعيل فيها الفنان وبين عملية الابداع الفنى بحيث أن
هذه الصلة تترجم عن هويل الفنان ولتجاه عبقريته . فليس من قبيل
الصدفة البحتة . ويختار بيكاسو مدينة جورنيكا الاسبانية موضوعا
لرسمه أو أن يجمل رودان المرأة موضوعا لأكتر تماثيله . أو يتجه بودلير
أنى مواضيع الرذيلة والانحلال فى قصائده . . وأن يعيل بتهوفن فى الغالب
انى صياغة الاكمان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه
بالاستيل .

ولابد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية عند الفنان
وانها تثير فى نفسه انفعالات خاصة . ومع ذلك فإنه حينما يتناولها
ويتفاعل وجدائيا معها فهو لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة . فالفنان
ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الانسانى .
التعبير :

التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذى يفصح الجمالية بين الفنان والموضوع • وهو يظهر من مظاهر تحكم الفنان في شعوره • وهو السمة الانسانية في العمل الفني التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع • وهو الرابطة الحية بين الفنان ونتاجه • وهو مركز اشعاع لعطية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدفع العمل الفنى بطابعها وتطلع عليه الوحدة والانسجام والتعاضد والتعبير بل هو لغة أصيلة تجعل نسقا فريدا أو طراز اغنيا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى •

فالفنان اذن انسان يخلق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقبعتها جميعا واسطة التعبير •

« مشكلة التذوق الجمالى »

فحكنا على الشيء بالجمال بمعنى أننا قد نفذنا الى باطنه ونذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه • • وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تعاطف مع الموضوع لادراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة •

ولعلنا نقسائل — ونحن بمصدر مشكلة التذوق — عما اذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للأبداع وللمعبرة في الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى •

ويرد الجماليون بقولهم • • إن الدراسة الجمالية تتضمن الجانبين جميعا — فالفنان المبدع للآثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الآثر • كل منهما يمارس الدورين جميعا أى دور المبدع ودور المتذوق •

فما هى الفروقات بين التذوق الفنى • وما هى مواقفنازاء الموضوع

الجمالى يشير علماء الجمال الى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الاحساس بجمال الموضوع وتذوقه •

١ — التوقف لمثل شىء غير مألوف أمام الذات •

٢ — العزلة — استئثار الموضوع بكل انتباهنا •

٣ — احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق •

٤ — الموقف الحدسى — أى الموضوع المائل أمامنا • ويدفعنا الى الحدس المباشر والعيان المماس •

٥ — الطابع العاطفى أو الوجدانى — الموضوع الفنى المائل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة •

٦ — التذاعى — تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثير •

٧ — التقمص الوجدانى — تضع أنفسنا موضع الاثر الفنى فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية وهذا هو الذى يجعل أنفسنا نشعر بالالام لابطال المسرحية ويظهر على قسماات وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف أبطالها •

ونلخص هذه المواقف بأن نقول بأن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالى ثم يستقير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتتحى عن امتلاك الموضوع • ويأخذ دوره فى السيطرة على المتذوق فتتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى فيكون على المتذوق أن ينصف الى حديث الموضوع الجمالى على نحو ما ينطبق به وجوده الحسى ودلالاته المعنوية وشحنته الوجدانية • ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نقد الى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الاصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ببذخياتها خلال الاداء • ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة

على الموضوع فهي لن نغير من طبيعته • وليس العمل الفني كائنًا فنيًا •
ولكننا نحن الذين نحيا فيه •

وما دمنا نتعاطف مع الموضوع • ومن ثم فسيكون الحكم شخصيًا
وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أبعاد التذوق ؟ أن كانط يرد
على هذا التساؤل بقوله أن الحكم الجمالي ولو أنه شخص إلا أنه يتم
بالضرورة وبالأولية هاتان الصفتان اللتان تبيح له أن يكون موضوعًا
والموضوعية تفسر على أن ثمة احساسًا مشتركًا بالجمال بين الناس يجعلهم
يتفقن أو يكاو على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفني •

ولكن موقف « كانط » هذا يشير إلى احساس بالجمال (مسبق) على
التجربة مما يجعلنا ننزلق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال •
تربية التذوق الجمالي :

فالتربية الجمالية اذن ضرورية لاصدار حكم جمالي مطابق حتى تتفتح
ملكة الاحساس بالجمال •

والواقع أننا لن نصل أبداً إلى أحكام موحدة بهذا الصدد مادام
الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك •
فالفروق الفردية ستظل كما هي • ويظهر أثر هذه الفروق في مدى احساس
الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات التذوق الجمالي •

الاسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح :

ان الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية نتيجة لدراسته
وتثقينه منهجاً في التربية الجمالية • فتكون هذه الحصيلة التجريبية أساساً
يوجهه إلى الشعور بالجمال بصدد الموضوع الجديد وذلك بدون تأثير
المرشد • ويتم ذلك بواسطة منهج خاص هو ما نسميه بالاسقاط التدريجي
لكل ما هو قبيح — أى أبعاد الأكثر قبحاً فالقبح في المتوسط في القبح فالثمن •
ثم يتفرج التذوق فيستعرض موضوعات تختلف فيها مسحة الجمال

وتتزايد ... فيكون لديه معنى الجمال .

نقد هذه الطريقة :

وهذه الطريقة عكسية وشاقة ، فيجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تيسعد بما يخالفه بالمتعار حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال وهذا الأسلوب الصحيح دعا إلى طريقتين :

١ - تكرار المألوف أمام الموضوع :

وتتلخص هذه الطريقة بأن تبدأ بالاشياء البسيطة التي اصطلاح للفاس والماديون منهم بصفة خاصة على اعتبار أن الاشياء جميلة وذلك فيما يشاهدونه من المبور والتمثيل في الاعمدة في القصور المفضية والمبهاجد الاثرية والمعابد الدينية يسم ازاءهم بها من روعة دون أن تكون لديه أى تربية جمالية . وقد يساعد على ذلك أن نصحب الطفل للأنشطة ويرؤية جمال الطبيعة حيث يحس بالتقوع بين الالوان وحيث يشعر بانتشار الحياة في النباتات وربه في الجماد . ويلمس جمال التناسق وروعة الطبيعة حتى نساعد على تنمية الاحساس بالجمال . وذلك حتى يصبح قادراً فيما بعد على اصدار أحكام جمالية .

الطريقة المقارنة :

طريقة المقارنة بين الآثار الجميلة والمتجلى الفنية ثم ايجله بتجليل نظريات الجمالين الاصوليين ... فالطريقة النقدية تستند في أسسها إلى أسلوب المقارنة المنطقية فحسب ولكن أسلوب المقارنة الذي نتبعه يجب أن يسبقه نوع من التجربة الجمالية .

لذا كان من المهم به أن الإثر الفني إنما يتدرج من حيث التقييم الجمالية فإنه لا يمكن لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الإثر الفني من درج التقييم ، لكن هذا التدرج ليس له درجة التقييم والموازن : ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من حلها إذا صح لنا أن ننتمى إلى النقص الأدبي

أو الأثر الفني بالتقدير والتقدير

الصعوبة نائكة من أن هناك تنوعاً في تعبيرات الفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من طرافة هي شروط لازم كما قلنا من قبل لأهمية وأصالة وقوة ... فليس من شك في أن لكل من دافعي وشكجير وموهو غليس وجهته مكاناً معيناً في سلم القيم هذا ، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم انما نستند في ذلك الى أسانيد ، ان لم تكن لها دقة الارقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت .

وفي عبارة أخرى ان الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي أن يكون الا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق التميزان الدقيق في النقد .

وأن يترقى الفوق عند طائفة من الناس فليفتقروا على تفضيل أثر على أثر أو تشاعر لحي شاعر وذلك لا يكون الا عندما يصغى الأثر الفني فيصبع ذا قيمة عامة ، ويشغل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الكونق ... ولكن كيف يمكن أن يترقى الفوق حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفني ؟ وكيف نثق في هذا الفوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الفنية فيعدل في الحكم عليها ونصدق أحكامه عند الناس ... فالذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه ، على أن يكون الفوق المذموم وقوي أسانيد ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة فقال ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء : « قال قائل لخلب إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته ، فقال لك الصراف انه ردي ، هل ينفعك استحسانه له ؟ » وهنا يهرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الألهي وهما أولاً احترامه بجداً التدقيق والتأثر ...

والثاني الحد من هذه التأثيرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها محموداً ... فليس مجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجودة وانما ينبغي أن

الاستحسان ممن هو أصيل في هذا الفن عارف به • وفي هذا يقول ابن سلام أيضا : « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما يتقفه العين ، ومنها ما يتقفه اللسان ، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعايينة فمن يبصره ، ومن ذلك الهيئة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعايينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقعها ومفرغها •• » إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم أن الرجوع الى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الاثر الفني وتقديره •

هكذا سترى اذا تعمق البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد ••• سواء منها التاريخي وانفسى والجمالي والفقهى ، وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة الا خطر واحد ••• ليس هناك ما هو أشد منه في افساد النقد واضعافه ، وهو أن ينتقل مذهب من هذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة ••• فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الاثر الفني نفسه الى أشياء أخرى ، وكثيرا ما رأينا أصحاب مذهب انتائيرية في النقد يخلبون عاطفتهم على كل شيء ••• فمهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الاثر الفني •

فليس النقد أن تنتقل الاهتمام من الاثر الفني الى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه أو علوم الجمال ، وانما النقد الفني يستمين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الاساسية التي هي العناية بصورة الفن دون خفوفه ، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لترى بفضل أى العناصر وأى الخصائص أمتاز هذا العمل عن غيره أو لماذا أحدث هذا الاثر أو ذاك في نفس قارئه أو مشاهده أو الاتجاه نحو مقاييس الحكم علي العمل الفني :

كيف نحكم على عمل فنى من الناحية النوعية ، ولو فى حدود عامة ، أو هل لكل فرد حكمه الخاص به ؟ هل يمكن اعتبار النقد الفنى مهارة فى حد ذاته (اذ هو ليس علما بدون شك) أو هل للرجل العادى غير المدرب بنفس الصفات التى تؤهله للنقد ؟

يدل النشاط الفنى عند ذوى الخبرة الذين يستطيعون على الأقل التمييز بين أصالة أو زيف عدل معين من الاعمال الفنية على وجود نوع ما من القياس يقدر بواسطة ذو الخبرة مصدر العمل ، من حيث أصله ومنبعه وتاريخه وطريقة صياغته •

ويدفع الرجل العادى الى ذوى الخبرة الفنية من أجل هذا الرأى أجلا قياسيا الى حد ما تماما مثلما يدفع أجل استشارة طبية أو قانونية أو أية استشارة مهنية أخرى •

يصل ذو الخبرة الفنية الى قدرته على التحقق من لوحة أو صورة مطبوعة أو شيء آخر بعد سنوات من المزاولة المهنية لمثل هذه الاعمال ، ويستطيع أن يخبرنا الى حد ما بحكمه مشافهة ويقول لنا فى بضع كلمات بما وراء هذا العمل وبسبب شعوره بأصالته • تماما مثلما يستطيع الطبيب أن يقدر تشخيصه •

فقد يقول ذو الخبرة مثلا أن ملامح إحدى صوراً لعذراء غير متقنة انى حد أنها لا يمكن أن تكون قد نفذت على يد رفائيل ، أو أن نسبة اسباق الى سائر الجسم لا تطابق قاعدة معينة •

ويتشابه هذا مع الطبيب عندما يحدد الاعراض التى يشتمل عليها تشخيصه ••• وتكون وراء هذه التفصيلات دراية الخبير أو الطبيب الكاملة التى فيها يتكرر كثيرا ظهور مجموعة مترتبة من العوامل المتشابهة أو المتماثلة ، والتى على ذلك ترشد كلا منهما على التوالى فى أن يقول أن الضرورة مذيقة ، أو أن المريض يشكو من مرض معين ، وبالرغم من أن هذه الاحكام غالبا ما تبدو صادرة عن البديهة فهى ليست كذلك إلا من بعيد ،

فهى ليست كذلك الا من بعيد ، فهى نتيجة للتجربة مثلما هى نتيجة لعمل منطق لا شعورى نلتج عن التدويب .

وعندما يأمر الطبيب المريض بأن يلزم فراشه ، فان للرجل المريض يعمل بنصيحته ، وعندما يقول الخبير الفنى للمشتري المنتظر للوحة ما أن العمل موضع شك ، فمن المعتاد ألا يقوم بشرائها ، ومن الطبيعى أن المريض أو المشتري قد يبحث عن رأى ثان .

وعندما يصدر الناقذ الفنى على أى حال (خبير المعارض أو المزايدات) حكما بأن أحد الفنانين يعد هاما (أو غير هام) فان فئات من الذين قد يصبحون نقادا من بين الأشخاص العاديين تكون مستعدة تماما لمناقضته على أساس أن رأيهم فى قيمة رأيه . وبينما لا يناقش أحد [أو تقريبا لأحد] حكما صحيحا صدر عن خبير معترف به على الاساتذة القدماء ، فهناك عود لا يحصى من الناس سوف يناقش طابع الاحكام الصادرة عن ناقد الفن المعاصر . ومن الواضح ألا تكون مثل هذه المناقشات كالآراء المتعددة التى تصدر عن زملاء نقاد ، الذين تتبثق أحكامهم من معرفة كاملة بالفن المعاصر والفنانين المعاصرين . التى اكتسبوها من الاتصال بالفن يوميا لفترة طويلة من الزمان .

ولا تسمح حقيقة رفض النقاد لعمل ما ، على أى حال ، للرجل العادى بأن يزعم بأن هذا يقلل من شأن مشكلة النقد كلها لتصبح مسألة رأى — لا أكثر مما قد يسمح به فى بعض الميادين الأخرى . وإذا لم يكن هناك دليل مباشر على عكس هذا ، فقد يزعم الرجل العادى بأن الناقذ ، من خلال خبرته الطويلة ، يعرف أكثر مما يعرف هو وبذلك يكون فى مركز أفضل يتيح له النقد .

تكوين حكم عن القيمة الفنية :

لقد رأينا أن كل ثقافة تصنع لنفسها هياكلها الخاصة التى بها تتحدد التى يتمحور بها .

قيمة أعمالها بشكل مطلق من حيث كونها ناجحة أو غير ناجحة أو إذا
تناقضنا عن الأبحاث الاجتماعية الطويلة أو الثروة ، أو النفوذ ، التي قد
تضع شيئا ما في الخدمة في زمن معين فأننا نعلم أن لكل عصر مقياسه
الفني (أو مقياسه) الذي يؤثر في مركز الفنان . وليست بمقاييس الماضي ،
كما حاولنا أن نبينها ، هي مقياسنا اليوم ، إذ بالعكس لا يمكن أن نطبق
ما نفضله أو ما نتحيز له على أعمال أزمنة سابقة . وهنا نجد طريقا مزدوجا
عند كل من نهايته . فلا يمكننا الحكم على «فائيل بنفس» العبارات التي
نحكي كمن أنتقد شخصا صينيا لأنه تكلم بلغته الخاصة بدلا من اللغة
نحكم بها على ميكاسو أو نحكم على جيني آر . بي . أي بنفس عبارات
الحكم على البارثون .

وقد يستتبع النقاد كما يفعل ذو الخبرة المقياس الفنية لفترة
ما بدراسة أعمالها الرئيسية دراسة حقيقة ، أو بدراسة بيانات النقد التي
صدرت عن معاصري الفنانين من المهتمين ، لذا ما وجد مثل هذه البيانات ،
وبهذه الطريقة نتأكد من أن نكشف عن مقياس جديد معين لكل عصر حتى
ولو كان ذوقنا اليوم مختلفا اختلافا كبيرا فيجب علينا مثلا أن نقد التصوير
الصيني الذي ينتمي لعصر أسرة تانغ في القرن الثامن الميلادي ، بما له
من معنى شاعري وبمجموعة قوانين خاصة ويخلوه من نوع التعبير الذي
نعمده عن المسافة حسب القواعد الخاصة به ، التي يطبقها بناء على الأدب
الصيني القديم ، وليس بواسطة مقياسنا الجارية ، وإذا كنا نفضل غير ذلك
وف نطاق هذه المراحل المتفرقة من الذوق — أي مداخل الذوق في الصور —
— نجد أن الممثل الأعلى في الجودة أو القيمة الفنية غير متغير دائما .
فهناك اختلاف بين واتو ولانكريت *Exaltet* في القرن الثامن عشر
الفرنسي ، أو بين روبرت و من قديمه من القرن السابع عشر الهولندي .

وكما يمكننا أن نحصر بوجود مجربين نلجحين إلى حد ما في تلك
الصور . فإنه يمكننا أن نؤكد بوجود أعمال ناجحة إلى حد ما تعلم بها
فنان واحد . وقد تتولد أبحاث مختلفة كثيرة في وقت واحد .

وغالبا ما يحدث — عن عصر معين • ويصدر هذا الواقع من أنه بينما نقارن بصفة عامة بين مصورين مثلا فيرمير وتيربورك في القرن السابع عشر الهولندي ، نجد أن لوحات رمبرانت ليست من نوع لوحات فيرمير كنية وعلينا أن ننقدها على أسس مختلفة • الا أنه يمكن لفنان مثل رمبرانت أن يقيم تقييما نسبيا في حدود مقلدى هذا الاستاذ العظيم (حيثما وجدو) أو في حدود الاعمال الفريدة التي قام بها • ونحسن الحظ لا يولد فنان وهو كامل النضج (الا ربما بين البدائيين الذين لم يحصلوا على شيء من التعليم) وبذلك تتاح لنا فرصة تقييمه • فالفنان جزء من تقليد ما، لذلك يمكن نقد رمبرانت الشاب بالنسبة الى المصادر التي استقى منها فنه ما دام قد تعلم المهنة في مكان ما ، أو نقد الجريكو في حياته المبكرة ، أو فان جوخ ، أو بيكاسو بالنسبة الى المصادر التي أخذوا عنها الفن •

ويجب أن يوزن رمبرانت في حالة نضجة أو بمد أن تقدمت الحياة بالميز أن الذي خلقه لنفسه وذلك هو مساهمته الواضحة في الفنون ولاننا نتعلم أن الفنان كثيرا ما يبحث لنفسه عن مشكلات فنية في نوع معين من التجربة ، فنحن نعرف أن جميع لوحات رمبرانت أو الجويكو ليست متماثلة في النجاح أو في الاصاله • ولن تظهر تلك القيم النسبية غير التعرف الدائم الطويل بعمل فنان معين •

ومن المقول في مثل هذا التقييم النقدي أن نفترض بأن الرجل العادي المتوسط مهما يبلغ مقدار حساسيته أو مهما يبيع ادعاؤه ، بذلك ، فهو أيام نقد معين اذا ما أعوزته المعرفة أو الثقافة ومجرد الالفه التي يستخدمها الشخص الحارب مهيا وذو الخبرة في التحليل النقدي •

ومن المؤكد أن هذا النقض في المعرفة لا يستثنى الرجل العادي •

ثم ومن المؤكد أن هذا النقض في المعرفة لا يستثنى الرجل العادي من الاستمتاع بالعمل الفني حسب مستواه الخاص ، ولا يشك أحد في إمكان مساعدته في أن يزيد ويقتوي من متعته وفهمه •

« مدارس علم الجمال ومناهجه »

ان الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت الى سوء فهم المشكلة . وحقيقة الامر أن علم الجمال يتضمن آراء جميع المدارس

١ — الخلافات الحرسية حول طبيعة الجمال :

سواء كانت واقعية أم مثالية كلاسيكية أم رومنطيقية بدائية أم بائدة .
فعلم الجمال الجديد بهذا الاسم يطو على أمثال هذه الخلافات المدرسية .

٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني :

لنبحث أولا عن حقيقة « الجمال » فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن ؟

ان الكثيرون يخلطون بين هذين النوعين من الجمال . أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية حتى تكتمل عناصر الجمال في الشيء الجميل وقد يتداخل الكمال الطبيعي مع الكمال الفني ولكنهما لا يتطابقان . ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الانساني منها . ويفرق « كانط » بين الجمال الطبيعي والجمال الفني فيرى أن الاول شيء جميل أما الثاني فهو عمل جميل . فالجمال إذن هو ما يستثير اعجابنا ويشعرنا باللذة في أي عمل فني .

وإذن فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعا له الا حينما يكون هذا الجمال معروفا من خلال فن من الفنون الجميلة . . ومن ثم فإن الموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي القيم الإيجابية أو السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني .

فيجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالتيجارة والطب والهندسة ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالرسم والموسيقى والادب

ويقول: «إنه يجب أن نضع النار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لإهم يفهمون الخير والإخلاق الفاسدة بما يصورونه من شر ويعرضونه على أنه خير». ولكن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنة لا يتسم بال موضوعية لأنه يتعلق بمعدة عناصر متفاعلة هي الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة وال اثر الفني الذي ينتجه . وما ينتج عن التفاعل بين الاثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية . ثم يأتي المتذوق الذي يصدر الحكم التجمالي في النهاية وهذا المتذوق يدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أي إذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أي يقتصر الصور الفنية موضوع حدس الفنان .

٢ - أما الموقف الذاتي :

فقد نشأ للرد على الموقف الموضوعي قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة بالشيء الجميل فان أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقليا فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمزول عن ادراكها لها . ونجد على رأس هذا الاتجاه « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الاثر الفني الحقيقة ترجع الى تأثيره أولا وأخيرا فيمكن يدركونه . ومن ثمة فان قيمة الاثر الفني تزداد عدد المعجبين به والمتذوقين له لان الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير . ولكن بعض الكتاب رأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل المتذوق .

الخلاصة الجمالية - مدرسة الفن للفن :

ونجد بين الخيرية والجمال . ويجعل علم الأخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . ونجد أن الجمال قد اقتزن بالتشغور الخلقى عند المائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافيتسرى الذي ربط الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أي في جمال التناسب والتلاق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض وفي علاقتها الاجتماعية .

والتي يقتضيان علينا أن ننقل إلى المذهب الأخير • هذا المذهب الذي ينادى بأن الفن للفن والذي يرفض أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق والدين • وقد عرف هذا المذهب باسم « مذهب الطبيعيين » وقد جاء هذا المذهب كرد فعل للرأي الذي يربط بين الخير والجمال أنشأ هذا المذهب « بلزاك » وتبعه « أميل زولا » وكان من المتابعين لهذا المذهب الشاعر الفرنسي « بودلير » ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضا « تولستوى » كان أميل زولا يريد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمزج عن الخير محاولا أن يستعمل المنهج التجريبي المستعمل في العلوم الطبيعية ذلك المنهج الذي دعا إليه « كلود برنارد » •

• مناهج علم الجمال •

الواقع أن أي علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال • وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين أصحاب النظرة الصوفية والنظرة انتأثيرية • وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل • ومن الإلهام لا من التأمل العقلي •

ب - النظرة التأثيرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمال فكذلك ذهب التأثيريون إلى أن تذوق الجمال • لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة • • ومن ثم فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أن صيغة علمية في مثل هذا المجال •

• والإبداع في علم الجمال د • محمد عزيز نظمي سالم دار المعارف

ثانيا الموقف المنهجي :

أما عادة الموقف المنهجي في ميدان الدراسات الجمالية فمفهم :

أ - التجريبيون :

أصحاب علم الجمال التجريبي .. تدرس هذه المدرسة دور التجربة في علم الجمال . وقد جلول « فخر » أن يقيس شدة الاحساس ذات الطابع الذاتي المكيف عن طريق قياس منبهماتا الموضوعية الكمية . فوضع منهجا يقيس به لذة الشعور بالجمال . ويقوم هذا المنهج على دراسة الاشياء انثى تحدث اللذة في نفوسنا . وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجريبي الذي يعارض علم الجمال الاعلى أو علم الجمال الميتافيزيقي » و يقيم تجربته (عن المتوسط المذهبي) .
أما الجماليون المنهجيون فهم التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفي والموقف المعيارى ثم اندجماطيقيون والتقديرون . وأخيرا أصحاب الموقف التكاملى .

أولا : الموقف اللامنهجي : ومثله صوفية الجمال والتثنيون :

أ - النظرة الصوفية الجمال :

يرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن ادراك الجمال — ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضمه العقل في هذا الميدان . بل يجب أن نتجاوز العقل وان ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسكين الذى يؤمن بأن الفن وهو ميدان المظاهر الجمالية — نوع من العبادات أى أن الجمال لا يدرك بالعلم أو بالحوس بل يكون موضوع عبادة أى تسخير إيمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالهسي وأشار إلى أن ادراك

الجمال إنما يتم عن طريق الحدس .. وليس الحدس في الحقيقة أمراً سوى
ممارسة الخيال والتفاني التي يملأها أي ادراك الخلاقة اهاوكة جاشراً ..
فكأننا بالحدس نحيا الجمال .

والواقع أن كل من يفكر يقوم على دعمة ميتافيزيقية .. ونلاحظ من
نكتة أخرى أن يكون مختصر الصبرين اكتفى باختصار موضوعه عن بين
الحدس والحدس .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي في ميدان الدراسات الجمالية
لوضع التسي طافية أو مقاييس كمية للظواهر الجمالية إلا أن اتامة الحكم
الجمالي على أساس من المقاييس المادية محاولة غير مثمرة .

بـ أما النهج الوضعي أو التحليلي :

لنحاول الكشف عن القواعد والمبادئ التي ينبغي أن يترسها الفنان في
انتاجه والناقد الفني في نقده والمتذوق في تذوقه مجال البحث هنا هو
عقل الفنان ونهميته لمعرفة الظروف التي تؤثر فيه لبداعه والافواق التي
تميز عصره .

واذن لدينا خطوتان — الاولى نجدها في علم الجمال التحليلي وهي
التي تحاول فيها أن تكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والثانية نجدها
في علم الجمال المياري وهي التي تحاول أن تنطبق فيها هذه المقاييس بأن
نجعلها أساساً لاحكامنا الجمالية . ولكن كيف نصل إلى هذه القواعد
والمقاييس .

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يقطع بانو أي فعل أو عاطفة أو بهنصل
على دور لا تتوقف هذه الجمال عن هذه الاشياء . ونصوب أيضاً إلى مقاييس
الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللغة تنحبه
نشوة جمالية .. ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأي ذلك ادراك الجمال
لا يقوم على احكامنا بالقدرة أو بالآتم . بل يقوم على حدس خالص للصورة

موضوع عمل الفنان • أما اللذة ناشئة قد تأتي • • أولا كنتيجة لشعورنا بالجمال • ولكن الخطوة الاولى في تذوق الجمال والحكم عليه وهي القطع الأدنى للشعور الجمالي وهي الشعور بالراحة الداعية للنفس حينما نشعر بلذة انصبها في موضوع أو تهيقا • ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي تحكم فيها على الشيء بأنه جميل وهذه مرحلة متدولة في الشعور بالجمال والحكم عليه وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر • ثم تأتي مرحلة تحكم فيها بأن الشيء رائع • وهذه الروعة تشير غيرة نوعاً من العزة بحيث ينتسب في أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمروءة والخطبة •

ولهذا فإننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كمي تجوز عن الشدة لا عن الكم • ومن ثم فإننا لا نعترف بأية محاولة لوضع مقاييس كمية لهذه الظواهر الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول « برجمون » لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف •

ج - المنهج الوصفي :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشيء بالجمال أو القبح « بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر » • ونجد عند سانت بوف محاولة للنقد الأدبي تتسم بهذا الطابع الوصفي •

وقد يظن « تين » أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في المستقبل إلا إذا تخلص من الحكم القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين والتي يتيسر • • فعلم الجمال يجب عليه أن يعين خصائص الاعمال الفنية من نواحي ثلاثة • • • الجنس والفئة والزمان وتكوين الاعمال بحسب هذه العوامل الثلاث لا من حيث الجمال أو القبح •

خط ٤ - المنهج الدجماطيقي والقيمي :

المدرسة الدجماطيكية القديمة قد وضعت مثلاً أعلى تحكم بمقتضاه على

الاثر الفنى بالجمال أو بالقبح • وكان أفلاطون أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الاشياء الجميلة المحسوسة • أما « كانط » يضع مثالا أعلى مسبق أوليا وأخلاقيا وجماليا • يطبق على الاشياء •

- وعلم الجمال عند « كانط » هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق يقطع النظر عن موضوع التذوق •

وعلى هذا فلننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثالا أعلى ثابتا كامل البناء ولكننا نجد بزجسون ومدرسته يضعون مثالا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وحدة ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر • وهو الوثبة الحيوية الخلاقة • وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطورا أو تجديدا مستمرا •

• - المنهج المياري :

أن وظيفة المنهج المياري أن يضع القواعد للفنان والمقاييس لئلا نقاد وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع فى إنتاجه الفنى وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المياري بالزمان والمكان والظروف المخططة •

وكان « فوندت » أول من أطلق هذه التسمية أى « المنهج المياري » على دراسة القيم - إذ أنه وجد أن ثمة علوما انسانية ثلاث هى .. المنطق والأخلاق والجمال • • وان هذه العلوم تدرس قيما ثلاث هى الحق والخير والجمال على التوالي • وبينما تكشف العلوم الاخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقديرية • فنجد أن هذه العلوم الانسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاما تقويمية •

وظيفة الفن وظيفة حيوية ، ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى أو أنه موجه الى الاجيال القادمة • وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس • أى الذى لا يخفض « المتوسط » أذواقهم ~~وكانت يتأقلا بحججه~~ فلا يتهمه الا القلة وسيكون له تقديره العام عند الاجيال المقبلة •

والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية مستقبلية
انما ترجع الى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف • كالرياضة
والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع •

واذن فعلم الجمال نسبي لانه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على
العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الاخرى فى مختلف مستوياتها •
ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغيرة • ذلك
التوافق غير المنظور القائم على الصناعة • والذى يتصف بالايهام
والساحرية والعبقرية والاعجاز كأن به منحة الهية •

« الفن والتجربة الجمالية » * ١

اولا : الميزات الخاصة للعمل الفنى :

ان ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الاخرى كالنحت والرسم
والموسيقى فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أميناً ولا يرسم الاشخاص
كما تتطبع صورهم على الاوراق الحساسة لالة التصوير ولكنه يتدخل هو
بشخصه وبذاته فيما يرسمه •

واذا لمستطيع القول بأن الصور التى يرسمها الفنان تكون أكثر
اقترباً من نفسيته من موضعها •

بل العمل الموسيقى هو خلق وإبداع قائم أولاً وأخيراً على ذاتية
الفنان التى هى النبع الصافى الذى ينطلق من أعمال اللحن الموسيقى •

• وإذا كنا نقصد ضرورة وجود (الصور الفنية) فى العمل الفنى (٢) *
فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحظ والمهارة قد انتجوا أعمالاً

* ١ — فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة دة محمد على أبو ريان

* ٢ — الإبداع الفنى دة محمد عزيز نظمي عالم •

فتية جديدة الهياغة أعجب بهما الناس من ناحية جودة الصياغة .

وخلاصة القول — الفنان لا يحب أن يهتم كثيرا بالتقارص المستوية (التماثل) أو أحكام التآزرية أو تنسيق الألوان أو لجواز مغاير الجسم المشرحة أو الصياغة بصيغ أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه وجهها الدقيقة والاختلاف في أنوار حكمة الأصل للصور الفنية وتسجيل التجربة انشوية التي يعانها ويظهرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانيا : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الإنساني الأخرى :

عندما عرفنا بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساسا عن توجه توجه النشاط الإنساني الأخرى .

فالفن ليس فلسفة .. بمعنى أنه حصن جواهر الوجود وهو تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان أى هو اتصال مباشر يطلو على الصيغ المنطقية .. فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكي تقيم مذهبها مينا نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها .

وبمعنى آخر — الفن يتعامل مع الوجود المتكامل النابض بالحياة .. بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد .. وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : بينما نجد العقل يحلل ويشرح مستوفيا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها . ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحسية في الفن — فالحدس عبقري برجسون ولو أنه يتعامل مباشرة مع الوصلية الحسية التي انبثقت خلال التطور الإبداعي .

وهي يختص بالحدس الفني ذاته وأن كان يتناول الوحدة في حيوتها أى الصور في تمام الاتصال بحياتها وأنواعها الفنية إلا أنه يخلط بينها

خاملا شغفيا ذاتيا يأتي من عذله غسقية أو ذلعية الفنان أو (المتفوق للآثر الفني) .

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فإنه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيرا عمقيا عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالي . فالسريالية في فن الرسم مثلا وهي أسلوب طريف في التجريد تحاول أن تعبر بالرموز عن الفكرة المجردة فتجسم هذا الفكر وترمز اليه برموز خاصة يفهمها الفنان ويحس بها . . فإن للفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجسد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها فكرة مجردة ومعنى يحاول أن يعبر عنه بهذا الأسلوب . . فالرمز السريالي الذي يقصد به الفنان التعبير عن الفكر هو وسيلة شخصية بحتة لا أثر لنموضوعية فيها . . هو أداة يركبها الفنان ويدعها من ذاتيته ولهذا فإن التناقض بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا الى التجربة الشخصية للفنان السريالي لا على المطلق العقلي والفكر المجرد .

ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) وللجواب بالنفي . . فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخا أي أن يكون أمينا في سرد الأحداث التاريخية .

وإنه هدف الفنان ليس التسجيل التاريخي . . بل هو الخلق الفني . . وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي في العمل الفني .

هل الفن علم طبيعي ؟ :

الفن لا يستخدم التجريد كمنهج ولا يخضع للقرص أو للتصنيف العلمي بل هو ينبع من ذلعية الفنان المتقاطعة مع الموضوع . . ونقصد بقولنا أن الفن ليس علما طبيعيا لأن نبيذ في جلالة الموضوع أن العمل الفني تسمى من أين عند مجرد ملاحظة للطبيعة فني الرسم مثلا يجب . . لأن نطلب

الفنان بأن يكون آلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها .. بل الفنان فى هذه الحالة هو الذى يسيغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته أثناء القيام — وعلى الجملة فإن المنظر الطبيعى المرسوم على الورق يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتية الفنان .. والفنان لا يخضع فى ذلك إلا لعاملين .. المهارة والصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة وكذاك فإن الفن ليس عملا يقوم على الوهم .

وليس الفن صدى مباشرا للانفعالات الموقوتة التى تعرض للإنسان — فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام الموقف .

واذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات .. ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كاصراح أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات الى تعبير فنى وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقة نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق بين الانفعالات المباشرة والعمل القوى الذى يقوم على الحدس الجمالى . هو اضافة التأمل الى هذه الانفعالات . وبهذا تكون للفن صبغة سلمية وهو أنه يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة فهو له اذن قوة التطهير ووتثقية النفس .

ولهذا فإن الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص . لتكون عاملا مساعدا فى الوصول الى حالة التطهير كان الفيتاغوريون أول من أشكروا الى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحي . والتعبير الفنى يتميز بأنه غير محدود فهو ينفث ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان . وليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا .

لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم غاية فهمها كانت هذه الغاية مستقاة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية ومهما كان الفن موجها للدفاع عن مشاعر معينة أو تيارات سياسية أو أخلاقية أو دينية .

علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الاخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط للمعقل
الاخرى فليس للشعور الذي يقوم عليه الفن شعور منعزل عن العقل بل
هو شعور يحتاج العقل وأكليه ورغباته وأفعاله السابقة والحالية . ومن ثم
فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر . . حتى
أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التي يتصفون بها
فالشاعر الجبان يجيد الشعر في البطولة لان في ذلك نوعاً من التعويض
النفسى . كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع
التوافق واتضامن بين الناس .

« النشأة التاريخية للفن »

يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ الفن تاريخياً عند الانسان وما أصل
الظاهرة الفنية ؟ لقد اختلفت الاراء والنظريات حول تفسير النشأة
التاريخية للفن . . والنظرية الاولى هي نظرية داروين التطورية . ترجع
النشاط الفني الى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور فالفن ان هو الا تعبير
عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير الغريزة الجنسية .

أما (هيربارت سبنسر) فانه يرجع الفن من الى اللعب ويرى فيه
نشاطاً ارستقراطياً لاهداف له ورأى ثالث هو الذي يقول به (كارل بوشر)
أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء نشأ في أول مرة مع
العمل الجماعي أثناء جنى المحصول أو الصيد . أو غير ذلك . والرأى الرابع
هو الذي يقول به (برجلى) ويرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الانسان
الى الحرب ويرى الفنون قد ابتكرت للتأثير على الاعداء وبث الرعب في
قلوبهم . فالبدائيون يظنون الريش الطويل المختلف الالوان على رؤوسهم
دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من
العظم أو العاج ويدقون الطبول ويرقصون أيضاً استعداداً للحرب
أو عند اعلانها .

أما النظرية الخالصة — فهي نظرية (أميل دوركهايم) فهو الذى يرى أن الدين كظلم اجتماعى هو الاصل فى نشأة الفنون جميعا • فالدِّين عامل متنام فى تشكيل حياة البدائيين • فرجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة •

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحيث مصدره الفرد وبخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل فيها المجتمع •

فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة فهو تعبير صادق فى احساس الفرد واتصالاته ازاء الطبيعة وازاء الآخرين بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه • فان كان يستطيع التعبير بالشعر أو بالموسيقى أو بالرسم أو بالنحت فهذه كلها أنواع من الافصاح عن النفس والتعبير عن مكوناتها •

« تصنيفات وتقسيمات الفنون الجميلة »

الجمال والفن :

يجدر بنا أن نوضح الترابط الاساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن والحقيقة أن الجمال قيمة ونحن نعرف بأن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما نتصل بالواقع • ان الشيء الجميل لمثلا • ليس جميلا لأنه يتضمن معنى انسانيا عقليا عن امجمال فحسب • بل ان الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الانسان والطبيعة أو بمعنى آخر يقسوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل انساني خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية • • هذا العمل الخلاق هو الفن فالفن هو إذن الحراسة الجمالية الاساسية • والفن ليس تقليدا للطبيعة •

وفلسفة الفن تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى

نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما نفلنا في الاطلاع تماما حينما نستخرج معايير السلوك لحياتنا الاخلاقية ولهذا يجب علينا أن نستعرض وسائلنا ميادين النشاط الفنى والطريقة التى نقيمها فى ميدان الدراسات الجمالية لكي نصل الى تحديد هذه المعايير فى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيف الفنون الجميلة :

١ — تصنيف كانط : يميز كانط بين ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة (أولها) الفنون الكلامية وهى النثر الادبى والشعر ثانيهما الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الافكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى :
أولا : الفن التشكيلى : ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة والمعمارة .

ثانيا : التصوير : ويسميه أيضا بفن المظهر . ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفى الحقائق .

٢ — تصنيف لاثو : اما عالم الجمال الاخرسنى شارل لاثو فقد وضع تصنيفا تركيبيا مستمدا من نظرية الجيفتالت فى علم النفس . فهتو يعيز بين تركيبات متعالية فرعية تصنيفها الفنون المختلفة الى التركيبات الطبيعية .

أولا : تركيب السمع (الموسيقى الاوركستراية والكونرتية) .

ثانيا : تركيب البصر (الرسم والنقش على زجاج والسينما وخيال الظل) .

ثالثا : تركيب الحركة الجسمية الأوبرا — الحركة الظاهرية الطبيعية (ينابيع الماء والشلالات) .

رابعا : تركيب العمل — (المسرح) .

خامسا : تركيب ينصب على القالبين بين المواد الخام من (فن المعمارة)
و (النحت) وفى الحقائق .

سادسًا : تركيب اللغة والشعر •

سابعًا : تركيب الصساسية (الحب — الشهوة — وغن الطبخ) •

٣ — تصنيف لاسباكس : اتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية • يقسم
الفنون الى ثلاثة أقسام :

القسم الاول : فنون الحركة :

١ — هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى • وهى أقدم
الفنون وأولها فى الظهور وأساسها الدوافع النفسية كالفرائز والمعدات
والإرادة • وغاية هذه الفنون الدفع والتأثير ونحن لا نقصر على رقص
الباليه وحده مهمة التعبير عن الانفعال بل ان الرقص المفرد أيضاً كثيراً
ما ترمز حركاته الى انفعالات معينة • وما نلاحظه فى الطقوس الجنائزية
عند قدماء المصريين وكما هو الحال فى الرقص عند الصوفية فان دوران
الدراويش واهتزازهم هو نوع من الرقص الدينى • ولم نجد أحداً
يقول بأن هذا الرقص لا معنى له بل أن بعضهم يربط بين الاستشارة
الجنسية وبين بعض ألوان الرقص •

٢ — الغناء : أما فى الغناء فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال
بواسطة كلمات معبرة ونحن نتجاوب مع هذا الاحساس بالجمال • ولهذا
فاننا تشجينا الاغانى وقد لا يكون تقديرنا للجمال على أساس معنى الاغنية
بل يكون ذلك على أساس طريقة أدائها وحنا •

(من خصائص الاستماع للأغنى أن يضع المرء فى تقديره المعنى والحن
وذلك حينما يضرر حكماً جمالياً على الاغنية) •

٣ — الموسيقى : أما فى الموسيقى فان الغناء بالاصوات يتحول فيها
انى لغة جديدة تعزفها الالسان والاولتار وذلك بتدخل من جانب العامل
انبشئى • والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء
تعبير عن مشاعر النفس وآمالها والامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها

الانسان عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف
العواطف والانفعالات . وحينما يشعر الانسان بعنف هذه الظاهرة أى
الحب ينطلق بكلام مقطع يشبه منغم متجاوب مع أنات القلب وزفراته
فيرسله عبر الهواء . . وكثيرا ما كان الانسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء
نكثى يذهب عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى احضان الطبيعة
المبكر التى تقترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لها
نهاية وتشعره بالخوف والرهبة فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته
اثقتاسا . ثم أن يستمتع خفيف الاشجار وأصوات الطيور المختلفة ودبيب
الحيوانات وأصوات الرعد وصورة البرق وغير ذلك من زمجرة الرياح
وهبوب النسمة اللطيفة التى تصدرها الطبيعة نجد صدى فى نفس الفنان
البدائي فيسترق السمع اليها فتكون النتيجة أنه يحاول أن يقند هذه
الاوركسترا الطبيعية فيولد لديه لحن جميل يتطاول مع ألحان الطبيعة .
ونجد فى موسيقى الجاز تعبير المصرى عن موسيقى البدائيين فى
أفريقيا فهذه الموسيقى اذن صورة للطبيعة المحيطة بالانسان .

القسم الثانى : فنون السكون :

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت . . هذه الفنون تبنى على التناسق
العقلى والانسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من
الاعجاب لان غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالى لهذه
الاثار هى ان يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيت للفنان أثناءها
أن يضح تصميم أثره ويخرجه على قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية
المشاهد للآثر الفنى على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة
الفنية للآثر (الموضوع) الخاص بالتذوق . وقد تختلف مع (لارباكس)
وغيره ممن يذهبون مذهبه فى تصنيفهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك
حينما يصل بنا الاحساس بجمال التمثال أو الصورة الى الذوق أو حينما
يمثل الآثر الفنى موضوعا من صميم الحياة فحينئذ الفنان يهضم بدبيب

انخفاة في اثره الفني .

وكان لازيا كس لا يقصد بهذه التسمية الا أن يشير الى أن فنون السكون هي نوع من تثبيت الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد . وان اثره الفني على هذه الصورة اذا نظرنا اليه موضوعيا فهو ساكن .

التقسيم الثالث : الفنون الشعرية :

ومنها العشر الغنائي . والشعر القصصي . والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديا وكذلك الاوبريت . أو التمثيلات الغنائية . وتجمع بين ناحيتين . . الفن الادبي والغناء أو الموسيقى .

٤ — تصنيف سوريو : نجد اين سوريو يضع تصنيفا أكثر تماسكا بناء أولا على المحسوسات الاساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون . وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الاولى وفنون الدرجة الثانية . ومن الناحية الاولى نجد محسوسات أساسية بسيطة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن . ويخصي سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات .

- ١ — الخطوط . ٢ — الاحجام . ٣ — الالوان .
 - ٤ — الانضاءات . ٥ — الحركات . ٦ — الاصوات .
- الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الاقسام السبعة فن من الدرجة الاولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى .

ويوجد أيضا في كل قسم من هذه الاقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى وتصويرى . وفيه لا ينصب التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية الخطوط الاصليقية أو الهندسية التي يتتركب منها الصورة .

أولاً فنون الدرجة الاولى :

١٠ — الأرابيسك : وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار ووجدات زخرفية بطريقة اليه فستقدم السيمتزية والمتماثل والتناظر كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ — فن العمارة — أو البناء والانشاءات المعمارية .

٣ — التصوير • ٤ — الاضاءة • ٥ — الرقص • ٦ — التثنية الخالص • ٧ — الموسيقى

ثانيا : فنون الدرجة الثانية :

١ — رسم الخطوط • ٢ — النحت • ٣ — التصوير التعبيرى •

٤ — التصوير الفوتوغرافى • ٥ — التمثيل بالاشارة (الضامات)

٦ — الادب والشعر • ٧ — الموسيقى الدرامية أو الوصفية •

عرضنا لتصنيفات فنون •• عند كانط • وشارل لالو ولاسباكس وسورويو • وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه والبعض الآخر يجعلها مركبة ترجع الى فنون أبسط منها والواقع أن تصنيف سورويو للفنون الجميلة يعد أكثر تصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة •

« الفن والواقع »

نريد أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة • فهل هو منفصل عن الحياة معزول عن الواقع • أم أنه متصل بها ومتداخل فى غمارها •

— نظريات الفاعكين بأن الفن لا يرتبط بالحياة •

• ونضف بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه • حيث كان شوبنهاور يقول : أن الفن هو قرار من المظهر الى الحقيقة المثالية • وهو الطريق الى الخلاص من ازادة الحياة حيث ننعم

خلال التجربة الفنية بضرب من الكلام النفسى العميق نتيجة لقرقى الذات الفردية الى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الاخرى .

اما برجسون فانه يقول : أن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسبيله خدمية تقوم على الادراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة ايجابية حقة من الفنان بل أنه يكتفى بالمشاركة انوجدانية فحسب . فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم الا المتعة والنشوة . وعلى هذا فان الفن يصبح نوعا من الاستطيان أو التجربة الصوفية التى تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

موقف أرسطو : فطلى رأسهم أرسطو . لان نظرية المحاكاة الفنان للطبيعة تعنى أنه يستمد وحيه من الواقع . ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع أو بمعنى آخر هناك فرق بين الواقعية الساذجة التى ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير . وهذه ليست من الفن فى شئ . والواقعية النقدية التى تتكلم عنها عند أرسطو ترمى الى تعديل الواقع .

موقف جون ديوى : للاقترب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلق عليه صفة نفعية عطية وظيفية . ويسمى على الخبرات الانسانية بصفة عامة طابعا جماليا . فليس هناك فاصل فى نظره بين الخبرة الجمالية وخبرتنا اليومية . لا تميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية .

يقول جون ديوى فى كتابه . . الخبرة والطبيعة :

« ان الادراك الحسى المتسامى الى درجة النشوة أو أن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كائى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاء أى موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية .

وعلى هذا فان العنصر الجمالى ليس خاضعا بالفتور البصيلة وهو ما
بل بكل عمل يقوم به الانسان .. ولهذا فان الفن يرتبط ارتباطا وثيقا
بالحضارة الانسانية وبجميع أوجه نشاط الانسان فى الناحية الاقتصادية
مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية
ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه الى ضياع الفنون
الجميلة الخاصة وسط هذا التصميم . فليس الفن هو الواقع بل هو اللقاء
الفنان المبدع بالواقع وليست التطبيقية مجالاً للتجربة الفنية الضالعة اذ
أدوا تستهدف غاية نفعية . بينما تستهدف التجربة الفنية الضالعة
الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

موقف شارل لالو : ان الفن ليس مرتبطا بالحياة أو منعزلا عنها
وليس هو أيضا فقط الحياة نفسها أو فرارا منها . بل هو هذه الصور
جميعا .

وقد أخطأ لالو طريقة عملية لدراسة الظاهرة الجمالية .. أو بمعنى
آخر يجب أن ننشئ علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع
الاخلاقية . فندرس مدة نماذج مما نلتقى به لدى الفنانين ونقيم على
أساس هذه الدراسة النقدية نظرية الابداع أو فى التذوق الفنى .

وقد تكشف أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته
١ — الوظيفة التكنيكية للفن :

أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية
أو دينية أو سياسية . وهو موقف أصحاب مدرسة الفن للفن عند بودليرو
أوسكار وويل جونكور والفنان غير مطالب عند هؤلاء بالتزام أى شروط
غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية .

٢ — الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه جمالى :

هو أن ينسبنا الحياة بأن يصرفنا الى اللهو واللعب أو للفرح والانتسية .
وهذا هو رأى « كانط » وشيلروهربرت سبنسر .

٤ - الوظيفة الخيالية للفن :

وتتكون مهمة الفنان حسب هذا الموقف الاعتلاطوى محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الاطلى بأن يضفى على الحياة ظاهرا جميلا من خياله الخصب .

٥ - الوظيفة التطهيرية للفن :

وتتكون مهمة الفن حسب هذا الموقف أن يطهر انفعالاتنا ويحررنا من الآلام ويحصدنا أخلاقيا . فقد كتب جيت . آلام فترة حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه الى الانتحار .

٦ - الوظيفة التكرارية أو الصبغية للفن :

وهى تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على تكرار الواقع مع تغييرها فى أضيف الحدود كما هو الحال عند « تين » أو حيوية كما الحال عند « جوبو » أو ولعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر . كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتنى وستندال وبروست وهكذا يكون الفن عبارة عن الأدلة التى يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعدين . ومع هذا فشارل لالو يؤمن بأن هذه المواقف كلها موجودة فى مجمل التجربة الجمالية . والفن ظاهرة خصبة حرة ويجب أن يدرس فى ذاته كما ندرس الظواهر . وبهذا نستطيع إقامة علم الظواهر الطبيعية .

« الفن والمجتمع »

لفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع . فقد يكون ذا تأثير بالغ فى الحياة النفسية لأفراد المجتمع . إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالاثارة الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس . والإعجاب ينبع من التشبه للوجودانية ولها تأثير فى حياتنا الاجتماعية وفى تنمية التكتلات السياسية والتمسك الاجتماعى .

ونجد أن الفن أداة التفاهم العالمى ، فالفن لا يعرف حدودا أو حواجز سياسية فنحن نعجب بالموسيقى العربية وكذلك بأثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وأثار الادب العالمى لانها تعبر عن معان انسانية خالصة .
فنحن نستخدم الفن كالفنان والموسيقي والرقص وتجميل العروس وءه ذلك فى الطقوس الدينية وفى الاعياد الوطنية وحفلات الاستقبال . . واللفن أهمية مادية اقتصادية — فالاعلان الجميل عن السلع وتجميل مظهرها .
وتغليظها بطريقة غنية يجذب المشتريين ويضمن للسلع الرواج . . فالعنصر الجمالى فى الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى . كذلك الحال فى جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائى أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن فى المجتمع كما يلى :

- ١ — الفن وسيلة للتسلية وللترويح عن النفس من وطأة العمل . فهو يحتاج الى تجديد لونه النفس ويحث النشاط فى حياته الشعورية ولا يتأتى له ذلك الا عن طريق الفن فهو مروح عن النفس مجدد للنشاط وباعت النهاية على زيادة الانتاج .
- ٢ — الفن يخلق تيارات وموجات طارئة من المشاركة الوجدانية . وبذلك يؤدى الى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى .
- ٣ — والفن وظيفة تربوية هامة اذ أنه أداة لتربية المشاعر والتسامى بالحس نتيجة لادراك الأنسجام الفنى .
- ٤ — كذلك للفن وظيفة عملية — هى التى تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والمسار .
- ٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية . فهو يكتل الشعور لمواجهة الاعداء عن طريق الخطب الحثاسية والموسيقى القوية الاحسان والانشيد القوية الاداء التى تلهب حماس الجماهير .
- ٦ — كما للفن من وظيفة حيوية — يستفهم الفن فى المناسبات الدينية المختلفة

سواء بالرسم أو عن طريق الموسيقى أو الخطب •

وقد برع فنانون عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية • وقد نشأت عند المسلمين أيضا فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها •

فرغم أننا نفكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الانتاج الفني يؤثر من الناحية الاخلاقية •

٧ — الوظيفة المنطقية للفن : أفلاطون هو الذي وحد بين الحق والجمال الا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من انسجام ووحدية وكأنه يقنع عقلنا •• ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية ، بحيث يمكن أن نقول بأن العلم في مجمله هو نوع من النشاط الذي يعبر عن جلال العقل ، وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام الذي هو السمة المميزة للجمال اتما يعتبر في نظر العقل تنظيما ما لان هذا التنظيم تحت نظام منطقي مقبول • يصبح كائر من آثار العقل •

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل في حياتنا الاجتماعية •• ويتغلغل في صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدءا للحياة كما يقول « جويو » وان مبدءا للفن هو الحياة نفسها •

ويقول جيو الحياة مبدءا للفن •• ويمكن أن يعرف الجمال بأنه ادراك أو فعل ينشئ الحياة في صورها الثلاث •• العاطفية والعقل والادراك •• وما لذة الجمال الا الشعور بهذا الانماس المعام • فالانفعال الفني هو الذي يملك علينا كياننا كله في لحظة التذوق • ولا يتم التذوق لهذا الجمال الا في نطاق شعورنا بالحرية •

« دراسات علم الجمال الاجتماعي » ❁

صلة الفن بالمجتمع اسقرعت أنظار علماء الاجتماع وأصبحت دراسة

الفن تعرف بعلم الاجتماع الجمالى .. ولا يزال فى طور النشأة الاولى .
ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة - فنرى الوجود بين من اتباع
« هيد جر » و « ياسبرز » يشيدون بالتجربة الذاتية « فتجربتي أنا »
الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الاصيل فى عالم الفن وبمعنى آخر
أن اندماج فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لا يكون حافزا أصيلا
على الانتاج الفنى الممتاز . وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه
الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطاته ويوحى من مطالبه لا يتميز بالاصالة
والجدة .

هذه النظرة المارضة للموقف الاجتماعى جعل الدولة فى البلدان
الاشتراكية لا تقتصر التوجيه التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل
ادخلت الفنون أيضا فى دائرة هذا التوجيه .

يرجع تأصل النزعة الفردية الى الرومانطيين ودعاة مذهب « الفن
للفن » ويستكرون تدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية والى أن الفنان
لا ينتج الا وهو فى عزلة عن المجتمع أى وهو فى برجه العاجى . الذى هو
مصدر الوحي والالهام الفنى ..

ان الموقف الكانتى يؤمن بالفردية العقلية . فقد يضع للذوق قوانين
تصلح لان تكون قواعدا لجميع العقول . ومع ذلك فان الحكم الجمالى
يتصف بالذاتية ولكن موقف « كانط » يختلف عن موقف الاجتماعيين .
فالمجتمع ذو طابع مثالى يكون فيه الافراد فى مستوى واحد بدون نظر الى
اختلاف التربية والوعى الجمالى بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالى يتسم
بانطباع النسبى .

بداية النظرة الاجتماعية للفن : نجد أن الاجتماعيين الجمالين الاوائل
قد نروا الى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معا . اعتقدوا أنهم يستطيعون
التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية . وبالتالى
على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ج . حتى أن موقف

« تن » يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلا فيخضع الفن لثلاثة عوامل هي الجنس والبيئة الطبيعية والاخلاقية • ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ونجد دوركيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى • كما أن « جويو » يقتبس قيمة الفن بشدة الحياة فهى تمتلئ خصوبة وتكون مصدر لابداع الحياة ومن ثمة فهى أساس العقيدة الفنية • وكما يجعل المشاركة الوجدانية أساسا للشعور بالجمال • بالاضافة الى مبدأ التضامن الاجتماعى فانه مع هذا لم يفلح فى الاقتراب من الموقف الاجتهادى الاساسى لانه أدخل له عناصر غير جمالية فى الشعور الجمالى — منها ما هو دينى أو أخلاقى أو علمى أو مشاعر غير اجتماعية ذات طابع مطلق بينما يرفض علم الاجتماع الجمالى قبول أى مبدأ مطلق •

فقد لاحظ الاجتماعيون أن ظاهرة الانسجام وهى أساس الشعور بالجمال وانعدام الانسجام هو أساس الشعور بالقبح هاتان الظاهرتان ترجعان الى تاريخ طويل وليس لانسجام فى الشيء الجميل بهذا الشيء • • أى أن الموضوع بحيث يكون صفة لازمة منفصلة عن ادراكنا بل أنه مشروط بوجود ذات تحيا فى مجتمع معين وفى زمان معين •

فالانسجام الذى تدركه فى الاثر المعارى يرجع اليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين بحيث يلقى قبولا واستحسانا عند الغالبية اعظمى منهم ومعنى هذا أنه يخضع للتخيم الاجتماعى وللجزاءات الاجتماعية • ولا يفتنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الفرد فهو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفضه بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة تلك الروح ينبغى منها الهامه الفنى والذى يستهدف اشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه • • وتفسر الامالة على أساس تقدير المجتمع للشخصان •

ويرجع الفضل الى مدرسة « دروكيم » و « ليفي برول » في تأكيدها للطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية .

فالمن اذن يرجع الى الجماعة وهو يختلف عن العلم ذلك أن يتميز بالطابع النسبي بينما يستند العلم الى قوانين كلية .

واذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فان للفرد أيضا دوره في عملية الخلق الفني . ان القيم الغنية انما توجد بالقوة في اللاشعور عند للفنان . وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالمصبة الفردية . ولكنها حينما تنتج الى سطح الذات أى الى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها حينئذ تصطبغ بالمصبة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع في النهاية هو المصدر الاخير للعمل الفني وللقيمة الجمالية ولاحاسنا بالجمال .

التنظيم الاجتماعي للفن :

ان الفن وايد المجتمع . فمن ثم من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي فان النشاط الفني يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية .

أولا : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية :

— المادة . . . وتعتبر المادة التي يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب .

وللتطبيقات الاجتماعية تأثير بالغ النشاط الفني لظروف هذا المجتمع وغيره لمجتمع ديمقراطي أو بوجوازي .

ويشير « برودون » الى أنه حينما تخمد جذوة الصراع سيفتقى الفنون التي تقوم على الاحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعي وبذلك يكون الفن نشاطه للتجماهير الكادحة . ويتقلشى الى الابد شعاراته الفن للفن وتطل محلها شعارات الفن للجميع . ولا يكون الا لزام الاجتماعي للفنان قويا في هذه الحالة .

بل سيكون الزاما اجتماعيا ينبع من الذات المتأثر بالمجتمع •

— النظم الدينية : ولها تأثيرها الفعال في حياة الجماعة وفي انشاط الفن ولا شك ان دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة وتأثيره على الفنون في مختلف العصور • فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد الهامه من مبادئ الدين المصرى القديم وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين • وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الاوربية وفي عصر النهضة ونجد من ناحية النظم الاجتماعية الاخرى تشيع فيها صور من القرف أو اللهو •

ويلاحظ أن الفن لا يعنى مثلا بالحب العائلى • ويعنى الفن بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات • فان الفن يقوم بالتفريق بين الحياة الاجتماعية للفرد •

فالفن اذن آداة ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وغرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستمتد ویشيع فيها الانفصال وينعدم انتماس الاجتماعى اذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس •

هذه هى العناصر الغير الجمالية التى تتدخل مع الفن كتنظيم اجتماعى • وقد كانت للتيارات الجمالية تأثيرا واسعة المدى على نظم لا جمالية • فمثلا نجد أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة • ولكنه قد نجد كثيرا من التيارات الفنية لا تتمشى مع الظروف التاريخية في مجتمع ما •

وبذلك نجد تعارضا أساسيا بين اتجاهاتنا واتجاه التنظيم السياسى • « فالفن لا يحمل اذن طابع الانتماء الايجابى بالنسبة للمجتمع • أى أنه ليس من الضروري أن يكون خالصا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية اذ أنه ليس من الضروري أن يكون خالصا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية اذ

أنه قد يثور عليها وقد يعارضها • وفي هذا يمكن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الاساسى للحرية الانسانية للاستمتاع بهذه الحرية •

— الشعور الجمالى وجزاءاته : يجب أن نعلم أولا بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى وكلا الشعورين هما أمر مطلق جزاءات يصدرانها من سلطة عليا • وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند اليها الشعور الجمالى تتمثل فى الله وأرباب الفن • • ومن أن الاعجاب الفنى انما يتعلق بطائفة من ذوى الاحساس أو الشعور المرفه • وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم ادراك مكنونات العمل الفنى الفنى تتسم بطابع الجمال •

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فانها تتمثل فى • • النجاح والمجد والخلود • وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير • • وكل فنان أصيل يشعر بهذه وتكون حافزا له على العمل •

— الجمهور : الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم • وعلى هذا فان أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر بوسائل الاعلام المختلفة • وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية • وسنرى أن المجتمع يخول لهذه الجماعات سلطات جمالية خاصة •

الاسلوب : فالاسلوب هو ماهية الفن — فلكل فنان أسلوبه الخاص فى التعبير وهو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا ذا لون خاص وحرية تلقائية خصبة • أما الاصول الفنية للصناعة فهى آلية غير منقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه • • فالفنان الذى يحتذى هذه الاصول فقط يظل طول حياته مستقيما لها • أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا ويفاق أسلوبا فريدا يعرف به • وقد يلقى فنانون

آخرون عند هذا الأسلوب فقتشاً مدرسة فنية .

فالأسلوب اذن هو العامل الحيوى فى الفن • ويظهر الأسلوب أيضا فيما يسمى بالموضوعية تبين لنا أن الفظم الجمالية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته — ثم الجمهور • وأخيرا الأسلوب • وبينما يختص الأسلوب بالفنان نجد الشعور الجمالى والكم يرتبطان بمعامليـة التذوق الفنى •

« التطور الاجتماعى للفنون الجميلة »

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من الباحث الاساسية فى علم الاجتماع الجمالى من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر •

المراحل التاريخية لتطور الفنون :

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون وأبسطها فهو يرجع الى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ويعبر عن الواقع الحسى الملموس • وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور • وقد تكون رحية أى متعلقة بالسحر والدين والفن البدائى • كالفن عند الشعوب المتأخرة ذو مسحة دينية • ويتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية ويستند الى خبرة فنية متوارثة ويمثل الروح الدينية السائدة • ويتأثر العادات والتقاليد — له دلالة سحرية • فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان أما للتغلب عليه أو لصيده • لاشباع حاجاته وأما انقاء شره فالصورة لها وقع فى نفسه أقوى من الشيء نفسه • الذى تمثله لأنها دائمة بينما الشيء متغير ولهذا فإن ليفى برول يظن أن عقلية البدائى غير منطقية •

وللفن عند الإغريق المتأخرة أيضا صفة النظرية الهندسية فهم يرسمون أشكالاً هندسية يعرضون بها الى معتدلات دينية أو الإلهام فى المعروضات

العرب : فاعمل الفن عندهم وسيلة للتعبير * ويتميز بأنه ذو طابع على
فطنتي *

الفن عند الشعوب المتقدمة : والفن عند الشعوب المتقدمة الإغريقية
ذيه أيضا سمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور الفكري
وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطي فهي فنون خاصة بالطبقات
الموسرة كالملاك والامراء والنبلاء ورجال الدين من ثم فهي تمثل فنون اللهو
والترف ولا تعني بحاجات الشعب ومشاعره *

ولها أيضا صبغة دينية فنجد في مصر مثلا الاهرامات والمصاطب والتمائيل
والمعابد وكان فنانها مقيدا برغبات أصحاب السلطة في انمجم * كما
كان الفن محافظا « ساكنا » وكان هنا حربيا يصور عظمة الحكم وفخواتهم
وانتصاراتهم كما نرى في كثير من النقوش والتمائيل في عصر القديمة *

فالفن في بلاد اليونان يتميز بأنه فن الحياة ويصور الحياة الدنيا
بآمالها وآلامها وكان وسيلة للتصوير عن حاجات ايجابية لا تطلق بطبقة
واحدة * بل بالمجتمع بآثره — باستثناء الرقيق ولهذا فقد كن هنا ديمقراطيا
وكذلك فقد كان هنا حيا متطورا ونجد أن الفن اليوناني يمثل بالمسحة
العقلية .. ومن ثم فاننا نرى « فلاحون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد
الاصول العقلية لفهم الجمال .. فالفن اليوناني الفن قائم على التناقض
العقلي ومن ثم فهو فن انساني *

والفن عند الرومان فن ارستقراطي جسي يمجد الحكام والقواد
وانتصاراتهم ويمثل القوة والمظمة ومعبرا عن نواحي المجون والاباحية
الحلقية والشهوات الجنسية السافرة * فقد كان الفن بعيدا عن الدين غير
خاضع لتأثيره الاخلاقي * ونلاحظ أن بعضي الفنون الجديدة قد احرزت
تقدما ظاهرا عند الرومان مثل فن سلك للنفود وصنع الجوداليات التذكارية
وفن الحدائق وله صلة وثيقة بفن العمارة *

ولا شك أن الابتكار الفني عند الرومان كان محدوداً بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفني عند اليونانيين القدماء • فبينما نجد المبقرية اللبونية تبرز التقدم في الميدان الفني والفلسفي نجد المبقرية الرومانية في ميدان الأبحاث القانونية •

وعندما توطدت المسيحية في القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدينية ليرتبط بالحياة الآخرة ويصور الفزعات والفضائل الدينية وروعة مآثر القديسين كما سنجد فيما بعد في صور صلب المسيح والعشاء الأخير • نجد فن البناء اصطبغ بالصيغة الكنائسية يعرف بالفن القوطي ونجد ذلك في كاتدرائية نوتردام في باريس •

والفن المسيحي كان فنا شعبيا يخضع للعامل الديني بينما الفن اليوناني كان فنا لذاته •

الفن في عصر النهضة :

تتعد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر الى القرن السادس الميلادي • ونجد اتجاهها إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان ورومان • وتحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح • كما اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطي يحقر الواقع الخارجي ويدعو إلى التمسك بالزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية •

وبالاحظ أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالفزعة الدينية مثل رافائيل وميكيل انجلو وليوناردو دافنشي • وربما كان ذلك راجعاً إلى مجازم التفتيش ونشيع الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء • غير أن حركة التنقل وترجمة الأصول اليونانية القديمة ما لبثت أن ساندت تيار التحرر من سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللاديني في أوروبا •

الفن في العصر الحديث :

• نلاحظ أن الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قد تميز بهبوط المستوى الفني وذلك كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى • ذلك أن الصناعة الآلية أدت إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تنقسم بها الصناعات اليدوية بعيدة عن المسحة الجمالية • مما أدى إلى الترام الصناعة الآلية بإدخال العنصر الفني في الإنتاج •

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية وكذلك في الاعلان •

وفي القرن التاسع عشر نجد الفن يمتاز بالبساطة • والاهتمام بشئون الحياة الجارية وبكيفية توزيع الالوان والاضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية وظهرت فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما هو الحال في برج ايفل •

الفن المعاصر :

في القرن العشرين نجد فنا لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة بل نجده يمزج بنزعات متعددة ومتضاربة • فنمت تيار للفنون الاجتماعية وتيار للفنون الفردية - وآخر للفنون التجريبية •

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم الاخلاقية والاجتماعية وتتجه الى الكيف في الإنتاج فهي تنقسم الى نوعين :

أ - فنون نظرية عقلية أو دينية •

ب - فنون عمليّة تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها • وخرجت عن النطاق القومي البحث وأصبحت عالمية وتركزت في العواصم الكبرى أنتى يستلهمها كثير من الفنانين الأجانب وغلب على هذه الفنون طابع السرعة واتعدام الاخلاص • وتدخل طائفة تجار الفن والصحافة ووسائل الاعلام المختلفة وجهلاء الناقدين بحيث أصبح للفن الحديث تجارة أي

يُنبه إلى الكم لا إلى الكيف والتجريد وبذلك انخفض الفن الحقيقي ولقد
تحددت المذروعات الفنية وتسمت الاتجاهات في دنيا الفنون . فأصبحنا
نرى التعبيرين والرمزين وأشهرهم شتيرن وعانجويج وجوبلتيك فلم التعبيريين
وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين وعلى رأسهم كاندنسكي . ثم السير
بالين وماكس إرنست ونسلفادور دي لى ومارك شاجال .

وقد تعددت المواقف والاختراعات الفنية وتدخلت عناصر غير جمالية
في الميدان الفني وهكذا اختلطت مفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يحد
ثمة مكان الفوضوح في مجال النشاط الفني .

التفسير الفلسفي للفنون وتطورها (فلسفة الفن) :

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون يدخل في دائرة فلسفة الفن
بحيث تؤلف في مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الجمال الاجتماعي .
ولا يصح مادة علمية لعلم الاجتماع الجمالي .

وقد كان فيكون أصحاب هذه النظريات الفلسفية وكان ينتمى بالأصل
الاجتماعي للفن إلا أنه اخضع التطور الفني لدورات زمنية ثلاث هي :
عهد الآلهة - وعهد الأبطال - والعهد المدني - تكرر إلى ما لا نهاية .

في عهد الآلهة كانت تسود آفاس حياة الرعب والخوف ودفعت بهم
بالمخيلة إلى المبالغة في تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية وتشبع
الفن بروح الكراهة وكانت له نمجة دينية .

أما في عهد الإبطال وهو العهد التاريخي - فكان الفن موجهًا للمجيد
الإبطال . وأخيرًا نجد العهد المدني . وفي هذا العهد يخطو الفن فيمتدخلك
حياة الناس في المجتمع ويجبر عنها . ولكنه يخص المتوفين والأغنياء .

وهيكل : عظمه يقولون بقلوبهم ثلاث حالاته . فالفكر غير بمساكنات

ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة الى فكرة مناهضة مناهضة لها الى فكرة بمثابة المتوسط لهما . وهكذا الى أن نصل الى الفكرة المطلقة .

والفن هو الذي يظهر هذه الايقاعات الثلاث .. وبروزة في الشرق وتكلاسيكية عند اليونان وابداعية في الغرب المسيحي .. ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق تمثل في نفس الإنسان الناحية الدلالية أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العاقلة أو المنطقية . والناحية الشعورية أو الاخلاقية .

ومترتب الفنون أيضا بحسب هذه النواحي . فثمة فنون للحركة وهي الرقص والبناء والموسيقى وفنون السكون . كفن العمارة والتصوير والنحت .. وأخيرا الفنون الشعورية وهي الشعر الغنائي والقصصي والتشكيل وفنون الحركة أول الفنون ثم تتعمق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعورية .

ونجد أن الفنون الشرقية تصدر عن القوة الدلالية . أما الفنون اليونانية فأنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيرا نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية .

أما أوجست كونت فقال بقانون الحالات الثلاث .. الحالة الدينية والحالة الميتافيزيقية والحالة الوضعية . ويخضع الفن لفنون اللاهوتية في الحالة الاولى ثم الفرعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ثم الفرعة الوضعية في الحالة الثالثة بتأثر الزمان والمكان الظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاما اجتماعيا . ووظيفة الفن هي نشر الحقائق العملية وإدخالها بطريقة عاطفية بين الجماهير .

وبنديتو كروتشي يرى أن الفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان وقد سار برجسون في نفس الاتجاه الحيوي والحرفي أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بطعم الجمال أو بفلسفته سوى ما أوردته على كتابه هذا الضحيك . .

وبرجسون يرى أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة . • أى عن
 انجهد الحيوى الخلاق • ذلك أن بعض النفوس -وهى نفوس الفنانين •
 تستطيع أن ترتفع أو تنهب عن مستوى الاحداث اليومية الاعادية فتتفصل
 عنها انفصالا شعوريا غير مقصود • وليس هذا الانفصال منطقيا أو
 منهجيا كما هو الحال في الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى •
 ولكنه انفصال مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه
 بأسلوب عذرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السنع أو التفكير • وهذه
 النفوس المتفصلة عن الواقع اليومى ترى الاشياء حدسا فى باطنها أى فى
 دمويتها الخاصة وهى تدركها لذاتها لا لاي غرض آخر • وكما تظهر الامور
 من خلال الصور والوان • وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئا
 فشيئا فى دائرة ادراكها الحسى وذلك عن طريق ما ترسمه من الصور
 والالوان • ووظيفة الفنان اذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق
 صورة والوانه • أى أنه يحصل أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والالوان
 التى ما تعبر عنه من الحقيقة خالصة • ويحقق الفنان غاية الفن وهى أن
 يكشف لنا عن الحقيقة لذاتها وذبذباتها الباطنية أى عن الجهد الحيوى
 الخلاق الذى نسميه (الطبيعة) •

وكاسبور فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى أن الفن هو الكشف
 عن الواقع والتعبير فى صور رمزية • وينصح مثاليته بادخال نزعة حيوية
 على مذهبه فهو يقول « ان الموضوع الحقيقى للفن ليس الامتلاهي
 التافهيزيقى كما عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل بل يجب أن ينبعث
 عن الفن فى العناصر الاساسية التى تتركب منها تجربتنا الحسية -عنى
 الخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى • وتوجد
 هذه للعناصر فى كل مكان اذ لا خفاء لانها خالية من الاصرار وهى مرئية
 ومسموعة وملحوسة •

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسبور فى استخدامات آرائه

الفيلسوف وأنتهذه عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكون الى كاسير وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور . بل هو الذى يقيم هذا العالم . إذ أنه لما كانت الصور التى يكشفها الفن صوراً معقولة فإنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة . وهذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ولا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماع الجمالى .

حين انتقل علم الجمال من المرحلة الديمقراطية الى المرحلة النقدية أى من التصور الموضوعى الى الاتجاه النسبى ، أو بمعنى أدق الى الاتجاه الذاتى ، خضع لتطور اتجه به من مبحث الوجود الى ميدان علم النفس ، وهذا مظهر « الثورة الكوبرنيقية » .

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفلسفة الكانطية واتجاهاتها وتأثيرها من خلال تراثها وعناصرها الأساسية ومصادرها المتأخرة .

١ — السابقون على كانط :

يقول فيكتور باث من السطور الاولى من مؤلفه الضخم « بحث نقدي لعلم الجمال عند كانط » اذا حاولنا النظر من الحركة الفلسفية « السابقة على كتاب نقد الحكم » من بعيد فمن السهل علينا أن نحدد محورها من تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العقلية عند ليفنقرو وبومجارتن ، والنزعة الحسية عند بوركه . . . ثم بعد ذلك مطولة للتوفيق عند كانط .

وحين يأخذ باث من تفصيل ما سبق أن أجعله باختصاره ، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحاً ما لا يقل عن ثمانى مدارس مختلفة مختلفة استقى منها كانط وهى : المدرسة الديكارتية ، والأدب الكلاسيكى من عصر لويش الرابع عشر وفلسفة لوك ، والاتجاهات العاطفية عند أدباء آخر القرن « وهم الاب بوصور وفنون ، ولا ثوبت هوادر والفلسفة

التي تميزت مع شافيتسبري وكروساز وهستو هوز و «جام الجمال الوجداني»
للأب جيمس ، والمدرسة السيكلوجية الانجليزية عند أديسون ، وهشون
ويورك ، وهوم وهوجارث ، وبوب ويونج وأصحاب المساجم وتيدرو
ويالو وروسو . وأخيرا وبخاصة المدرسة الألمانية مع كونج وجوتشر وبودمر
ونيكلمان وابسنج وبومجارتن وغيرهم .

وتنتهني بهذه التيارات الثلاثة وهي : النفسية الديكارثية ، والعقلية
الليبيترية ، والعسية الانطوسكونية .

١ - ديكارت : [١٥٩٦ - ١٦٥٠] :

قال ديكارت : « أكبر الظن أننا لن نعلم أبدا ما الجمال من طبيعته
وانه يمكن بذلك ديكارثيا من قبل ديكارت فالجمال عند الحيود يتمثل من
شدها لطيفة - مندهضة وألف جفريط - ضخم ، وأهل بيرو يغضبون له الأذان
الكبيرة ، وآخرون يجعلون الجمال في الاضغان الحمراء أو السوداء وهكذا
تنتقل عن وجهه لطيفة أفاضلون المرتكرة على موضوعية الجمال في ذاته الى
نزعة شك . عجائز فيها مع دونتينى أو ديكارت أو بسكال . وخاصة عند فولتير
فيما بعد .

وجين نسال ما الجمال ؟ فنن يدري أحد ما هو . . أنه يتغير بتغير
الانقطار « الحقيقية عند البرانس . . وينشر ديكارت في كتابه « موجز في
الموسيقى بمقدم كانط حين يثبت أولوية الذوق على مثال الجمال بالذات .
وعلى هذا الانبائين تكون الفلسفة الديكارثية ذات نزعة نسبية .

ب - ليبنتز : [١٦٤٦ - ١٧١٦] :

ليبيد . قيل ان علم الجمال عند كانط يمكن أن يعتبر بمعنى ما « ترجمة
عن عبارات ذاتية لعلم الجمال عند ليبنتز » معنى هذا أن أهمية ليبنتز عن
تاريخ نظريات الجمال تلخص من أحيائه تصورات الحياة والصورة والغاية
مبارضا بذلك ديكارت فليبيتر معارض ديكارت ، فهو يتم ويمعق ما كان
عند ديكارت سطحيًا ونزاعيًا .

والكون عند ليننتر نسق من الانوار المثلثة بتدادها وتتميزا
بازعاج نصيب الموضوعات التي تكشف عنها من الوضوح والتفسير العلمي
(وفقا لتصوير «كونوشر» العميق) .

ولم يعد الكون عند ليننتر مجرد كنه متحرك بقوانين حتمية مجردة عن
الطائفة والنشائية، بل صار على جسد قهول فكاره ياش : «سلما ضخما
من الاحياء الشاعرة التي تتألف مجموعا واحدا ذا انسجام تام» .

ولكن العالم كذلك ليس سوى صورة من ادراكنا : ففي كلا الطرفين
يتجسدي واحدا والكثير ، وليست روعة ذلك الانسجام الكوني في الواقع
سوى انعكاس الانسجام الداخلي فينا . « ان الانسجام الكوني يمتد
منا الى الاشياء الاخرى ومن الاشياء الينا » .

وكذلك تعود تلك الصبغة الافلاطونية الجديدة ، التي تعول بالوحدة
في التعدد ظهر على الرغم منها مكتوبة في سياق جديد ، يكاد يكون ديكارتيا
جديدا . اليه حدسا ، تستطيع النفوس ان « تنتج فيه شيئا ما يشبه أعمال
الاله وان كان في صورة مصغرة » وذلك في الفعل الجمالي الذي يتم بفضل
الانسجام الكلي . . وكذلك الحال عند ليننتر ، تتكشف الحالة الفنية
بواسطة « هذا الذي يسمى بالاذواق والصور وكنيفيات حواس » وهي
« الادراكات البسيطة » أو في تلك « الانعكاسات الحية أو صور المخلوقات
أو صور الالهية ذاتها أو خالق الطبيعة نفس القادر على معرفة نظام
الكون وعلى تقليده من نماذج أصلية ، بحيث يكون كل فكر أشبه بالسه
صغير في قسمه » اذا شئنا أن نستعبر من الفيلسوف عباراته .

ولابد أن نذكر أندري André ومن بين تلاميذ ليننتر الآخرين
وهو أول من ألف كتابا في علم الجمال باللغة الفرنسية مستظهرا من ذلك
نكهة أكثر من غروس أو روس Roos في سطر خفيفة للعباس —
بعوية الفكر الفلسفية في القرنين ، ومنه نشأ بهو بيتر من القرنين ساجد
والعالم . . . وقد كان الحق أبا الهندسة الناشئة التي يحين لها التفكير .

د - النزعة الحسية الانجليزية :

تقدم كل من هيوم ولوك وهتشون بعض الفروض في تفسير الجمال يقول الاخير : « ان لم نشعر في أنفسنا بالجمال ، فقد نجد في المباني والحدائق ، والملابس والاثاثات متعة — ولكننا لن نجد لها أبدا جميلة » . ولقد استمرت هذه النزعة التجريبية التي استفاد منها كانط بعد ذلك هو هو جارت ويونج ووب وبوركه خاله مع بوركه وهوم .

بوركه —

ظهر له في عام ١٧٥٦ « البحث الفلسفي في أصل أفكارنا الخالية بالرائع والجميل » والقضية التي يعرضها بسيطة ، وهي تتلخص في أن الغريب هو الحاكم الذي يخطئ في حكمه على الجمال ، والجميل يصدر عن الغربة الاجتماعية .

أما الرائع فيصدر عن غريزة البقاء . وبناء على ذلك تكون العنة الفانية في الجمال هي : « شعور اللذة الايجابي المولد للحب المصاحب لانبساط العضلات والاعصاب ، أما الرائع فعلى العكس من ذلك فإنه يرتبط بالتوتر أو بالانقباض — العضلات والاعصاب . ويستجيب الرائع لاحساس بالالم المفيد ، وهو يتعلق بالفراغ والمروع ، والظلمات ، والعزلة ، والصمت ، وصفوة القول اننا نرى من هذا الوصف ما انتهى اليه فيخفر Fechner فالتحليل السيكونفزيولوجي في مجال علم الجمال يصل في هذا العصر الى درجة عالية من الدقة .

ولقد تأثر هذا التحليل الذي لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيرا فعالا على كانط .

لما هوم بمقد تضيئ مؤلفه « عناصر النقد » ١٧٦٢ نزعة حسية أصيلة له على وجه التحديد نزعة أنثروبيومورفية متكاملة . فهو يرى « أن الجميل ما يمثل علاقات توجد بين المشاهد ونظائره فليس الشيء لأنه جميل

فلا بد أن يؤثر تأثيرا كبيرا وضروريا ، ولكن يرجع السبب في ذلك الى وجود عنصر انساني عام كامن وراء الاختلافات التي تغرق بين الافراد وهذا العنصر العام موجود في الموضوعات الجميلة .

ولاشك أنه يوجد هنا ما يكاد يكون نقيضا للزعة الافلاطونية اذ لم يعد المهم هنا هو الجمال بالذات ، بل الذوق الانساني .
وام يبق على كانت سوى الرجوع لتلك الحركة التي ضمت بوركه ، وهوم ، ودوجالد واستيوارث ، ريد ، وينج ، وغيرهم ، حتى ليتمكن القول أن الكتبية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الاولين .

كانط :

يقول آلان Alain في استهلال مؤلفه « عشرون درسا في الفنون الجميلة » « يوجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن اغفالهما وقد شقا الطريق الى جاء بعدهما ، يشير بذلك الى كانت وهيجل . ثم يضيف :

لقد وفق كانت في الوصول الى تحليل الجميل والرائع والى التمييز بينهما ، وليس هناك ما يغني عن قراءة تلك الصفحات التي اعتقد أنها معروفة » ونقول ابتداء ان كتاب كانت « نقد الحكم » يعد احسن مقدمة ان لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم الجمال . غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم اذا نظرنا اليه مجردا ، ولذلك فلا بد من وضعه في جوه التاريخي ، وعلينا أن ندرك ادراكا اجماليا فكرة كانت الرئيسية بغير أن نتتبع الخطوات التفصيلية لطريق الانطولوجيا الذي سلكه . وسنحاول دراسة مصادره ثم دراسة تطوره كي ننتهي الى المبادئ الأساسية في علم الجمال عنده .

أ - المبدأ الأول :

سبق أن أوضحنا حسب رأي المحلل المتعمق في علم الجمال عند كانت تيفت أثبتت ليعتبر وجود الجمال في الانسجام ، أو بمعنى آخر « وجود المطلق في العالم المصنوع » . وكيف أن هنشون قد فصل بينة وبين

« الرغبة المرضية » وكيف يفرق بوركه بينه وبين « الكمال » فقد كان تحطيم « الغائية الموضوعية » وظهور أهمية الصورة وأولوية تصور المظهر واعتبار الذوق وظيفة للاحساس لا للذهن ، وأخيرا وبخاصة التصور الذاتي للجمال ، كل ذلك كان يمثل وجهات نظر السابقين المباشرة لكानط وهم سوازر ، وونكلمان ، ومنديلسون ، ودهوس ، وتيس ، وبومبارتن وغير أن هذه الأفكار المتقدمة حول علم الجمال النفساني لم تلبث أن تألفت وتلتصقت مع كانهط .

ولقد كان هناك تناقض قبله كانط يجهل على فكرة وجود « فوق ذاتي » هو مادة للشعور ، ويتضمن كل ما في الحساسة من امكان وخصوصية الذوق الي التأرجح بين هذين القطبين ، فمرة يرتد الي « اللذة » ومرة الي الحكم ، وعلى كل حال لم يعد الذوق يحى شيئا .

بيد أن الفلسفة الكانطية قد تميزت بخاصة فريدة هي اكتشاف « النقد الثالث » الذي يتلخص في نظرية جديدة في ، الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور ^{urtheil} ^{urtheilage fuhl} ، ولكنه أيضا « شعور بالحكم أو بمعنى آخر اتصف بأنه كلى ضرورى وجدانى ولكي ندرك المصدر الاول المباشر لهذا المبدأ « عند كانهط » . لا بد من الرجوع الي التقسيم الثلاثي للنفس الذي فصله منديلسون بوضوح ، وذلك على النحو التالي : يوجد بين المعرفة والرغبة ، ملكة استشعار لذة نفسية أو ملكة استحضان . ولا بد الي جانب ذلك أن قراءة أوتيس قد أكدت عند كانهط حقيقة الكثرة فيما رآه لبيتز وولف ثنائيا بخصوص الارادة والفهم . ففي ١٧٨٦ استطاع منديلسون أن يوفق كانهط عن مسباته الدجماطيقى فيما يختص بعلم الجمال . فمن غير المؤكد أن يكون كانهط قد تصور امكان وجود ملكة ثالثة في مؤلفيه النقيدين الاولين .

غير أنه اكتشاف في التأثير المعنوي ^{Affectivität} ملكة متخيلة تعلمنا تميزه باسم الشعور بالذوق والالام ، كما لو كانت بهذا الشكل

مصدره تلك المبادئ الأولية التي سيجاوله كانط أن يكشف عنها ويصنف مضمونها . وقد كان هذا هو الموضوع الأساسي لكتابه « نقد الحكم » ويمكن على جسد قول باس أن نعتبر « فكرة الشعور المعقول الاخلاقي هو الاصل الثنائي لعلم الجمال عند كانط » ولا شك أن مذهب كانط يؤكد وجود هذا المصدر الخاص الى الحد « الذي يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة لا تصدر عن العقل الخالص المعلى ولا عن العقل الخالص النظري ، بل عن ملكة الحكم وبين شعور اللذة أو الألم ، وذلك بواسطة تصورات أولية ويمكن اعتبار المبدأ الثالث الذي يقوم عليه « نقد الحكم » أنه هو فكرة الغائية التي تتحكم في عالم الحرية الروحية ، والتي ستترفع عند كانط عقب مؤلفات بوركه ، وسولزر الى مرتبة الانسجام الكلي . وفي هذا الانسجام الكلي نجد الاتجاه الغالب في علم الجمال الكانطي الذي يتخلص في أن الغائية تفرض على الدوام وسطا طبيعيا فعلا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح بين الخيال والفهم ، بين الوجدان والارادة والخلق أن فكرة الغائية هي الأساس في نظرية الحكم الفكري ، وهي نقطة البدء الإسلامية لفهم علم الجمال الكانطي .

ب - نقد الحكم :

من المعلوم كما يلاحظ بوزانكي في كتابه « تاريخ علم الجمال » أن كتاب « نقد الحكم » قد ظهر بعد موت لنتج ، وونكلمان . وإذا كنا نصادف في هذا الكتاب بعض أثر من روسو ، أو سويسر فليست هذه في الواقع سوى استثناءات تزييد القاعدة « ذلك أن كتاب نقد الحكم هو مؤلف مبتكر تماما لا يمت بصلة الى أي قراءات سابقة .

ولما كان من الضروري أن تضع المبدأ الثالث في موضعه من تطور مذهب كانط . فلما أتى ففهمنا هذا يتضمنه هذا الكتاب .

يتكون « نقد الحكم » من مقدمة يبين كانط في ثمان نقاط منها كيف حلول التوفيق بين مؤلفيه الآخرين في النقد ، أو بمعنى أصح أن يجمع

تسمى الفلسفة في كل موحد ، ومن هذين الجزأين المتفاوتين في الاهمية فإن أولهما وحده هو الذي يهمنا .

ويسمى هذا الجزء « نقد الحكم الجمالى » وهو بدوره ينقسم الى جزأين هما تحليل الحكم الجمالى ، ودنياالكثيك الحكم الجمالى . أما الجزء الثانى فلا يهمنا اذ يتعلق بنقد الحكم الغائى أو يبحث الغائية الموضوعية في الطبيعة .

أما تحليل الحكم الجمالى فينقسم بدوره الى جزأين هما تحليل الجميل تحليل الرائع والجزء والجزء الاول ينقسم الى أربعة اعتبارات : الاعتبار الاول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف — بعد أن يأخذ كانط في التحليل الدقيق لشعور الاشباع المميز لحكم الذوق وهو شعور برىء عن أى هدف — يوازن كانط بين صور هذا الاشباع وهى : الاشباع الجمالى لاذوق ، واللذيق والخير ، وبعد أن يقابل بين هذه الصور ، يستدل منها على تعريف للجمال مستقر من الاعتبار الاول يتلخص من « أن اذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريثا عن "غرض" ويسمى موضوع هذا الاشباع بالجميل .

الاعتبار الثانى : لحكم الذوق من وجهة نظر الكم : وحين ينظر كانط الى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبعا نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتمثل « بغير تصور » كموضوع للاشباع الضرورى ، وأن الذوق يتضمن شعورا باللذة وحكما لا يبين أى الاثنين سابق على الآخر . والتعريف الثانى للجمال المستقر من الاعتبار الثانى : « الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى وبغير تصور » . والاعتبار الثالث لاحكام الذوق من وجهة نظر العلاقة ويبين كانط هنا كيف يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية وأنه مستقل عن « الجاذبية » و « الانفعال » كما هو مستقل عن تصور « الكمال » ويقدم نموذج الجمال مرفقا بإياه بأنه « أكمل ما يمكن من اتفاق في جميع الأزمان

«عند جميع الناس» وذلك في الآثار النموذجية ، غير أنه يعود فيعين أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للذوق فالوجه المستوى تماما يكون عادة بغير تعبير » وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلي الاعتبار الثالث للجمال : « أنه صورة الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثيل للغاية » •

الاعتبار الرابع : لحكم الذوق تبعا للجهة « تبعا للاشباع الصادر عن موضوع ما » « أن ضرورة الرضاء العام متصورا في الحكم للذوق هي ضرورة ذاتية غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك والتعريف الاخير هو على النحو الآتي : « الجميل ما يعترف به موضوعا لاشباع ضروري بغير تصور ثم يبين كائط التقابل بين الجميل والرائع » من جهة الغائية التي لا توجد الا بالنسبة للجميل أما الرائع فهو حين يكون مصدر رضاء فانه بحكم تعريفه لا يبلغ سوى أفكار العقل » وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة ، ومن ثم لم يكن الرائع داخل في أى صورة محسوسة (فالرائع يدرك من ذاته وكأنه يضاد الغائية) • ويقابل كائط بين صورتين للرائع : صورة رياضية ستاتيكية — وصورة ديناميكية ثم يحلل من أثناء هذا الاستدلال عن الاحكام الجمالية الخالصة، الجمال والفن والفنون الجميلة التي يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع البقزية التي ضاغتها — ويفترض الديالكتيك الذي يحقق هذا المجال أن مثالية الغائية في الطبيعة هي فن كما هي مبدأ فريد للحكم الجمالي • هذه هي البخطة التي اتبعناها في توضيح هذا المؤلف الصعب والذي لا يمكن أن نكتشف فهمه بغير معرفة المؤلفين الاولين في النقد • ومع ذلك فلنحاول أن نكشف عن معناه الصام •

٣ - علم الجمال الكائني : معناه

لا بد أن نفهم أولا أن الشعور الجمالي عند كائني يوجد في انسجام المتكتم مع اللغاية بفضل الحرية وعمل الخيلة — وقصلا عن ذلك فان الجبرية

أو تلك الروح Geist الخلقة للأفكار الفنية التي بدونها لا يمكن
لاى موضوع من موضوعات الفن أن يخرج الى الوجود ، انما تكون دائما
في الزيج التفريد من الفكر والمفيلة • وهذه القطوية من « الانسجام
الذاتى » تفسر كل الافكار الجمالية عند كانت •

وفضلا عن أن الشعور نفسه ليس سوى الصدى الذاتى لهذا الانسجام
فان الحكم التأملى لا يمكن تفسيره الا في هذا الضوء تنقع والدافع اليه
هو دائما شعور ما •

وهذا الانسجام هو وحده الذى يستطيع أن يحدث نعمة للغايبية غير
هادفة يؤدى تحقيقها الى توليد الشعور بالجميل • « لما كان هذا الانسجام
مستقلا ليس فقط عن المضمون التجريبي ، بل أيضا عن أى مكان فردى
Contingence Individuelle
لجان الشعور بالجمال يوجد وجودا

أوليا ، ويؤسس من حيث كذلك الصحة الكلية الضرورية للاحكام الجمالية
وعلى ذلك يوجد عند كانت صورتان من الجمال تطابق احداها طراز الجمال
الخالص أو « الحر » من أى نفع (مثلا من عرض لصور يحقق انسجام
الفكر والحواس انسجام يقوم بذاته وبغير أى هدف آخر ، كالتخال في
الزهور أو الطراز العربى أو الطبيعة المصورة) وتطابق الاخرى طرازا
من الجمال الانسانى السامى مع أنه ليس حرا أكثر من الآخر الا أنه مرتبط
بالتصور • والرائع يبدو كأنه حالة ذاتية خالصة « ولا ريب أن الجمال عند
كانت صفة خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشرط الموضوعية لا يمكن
لها في طرفها اللانهائى أن تقبل الحدس المحسوس • « فهو يضطربنا الى
تفهم ذاتى للطبيعة في جماتها فنتمثلها شيئا فائقا للحس دون أن نستطيع
تحقيق هذا التمثيل تحقيقا موضوعيا » •

فالفن عند كانت هو خالق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بانورها
عند خلقت هذه الطبيعة بغير هدف • « معلقة الفن للبيئة التي يتكلم في
الاجتوبية التي لا تملك في الفن حيلها في اللحم • وتؤثر في انساني تصنيف

الفنون الجميلة يقوم على أساس تقسيم المبنوية الانسانية الى فنون الكلام (باللهجة الشعر) وفنون الشكل (تشكيلية نحت وعبارة ورسم وتنسيق حدائق) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون «التلاعب بالاحساس» (اللونين ، والالعب الصناعية للاحاساسات البصرية وأخيراً فنون مختلفة تأخذ من كل ما ذكر في هذا التصنيف بطريقة تتفاوت في الدقة مثل المسرح أو الغناء ، أو الابرا ، أو الرقص ، وصفوة القول : ان كل ما سبق ذكره اتم يقدم في الواقع سوى جزء ضئيل من الانفاق الآفاق الواسعة من مذهب كانط . فقد أرسى الاسس لعبة علوم للجمال لا لحلم واعد فقد . ومما لا شك فيه أنه قد كان يمكن الاهتمام باظهار المتناقضات والمفطلات والنموض الذي تكثف هذا العمل الضخم القوي ، فهو في الواقع على قدر من الثقات لا نستغرب منه مثل هذا الاستطراد .

فهناك بضعة متناقضات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابه واعادة قراءته . على أن اشارة مذهبه للمشكلة أعط أهمية من النطول التي يعرضها ، فهو يفتح آفاقاً أكثر من اقتراحه نظريات جلفدة فهو في الواقع ليس سوى مقدمات لكل علم للجمال في المستقبل — الحق أن كتاب « نقد الحكم » يجعل في طياته مستقبل علم الجمال كلمة ، عند فيخته ، وهيكل ، أو شيللر ، وشلنجر أو شاعرية ريشتر ، وسفريه شليجل ، أو نظرية اللعب عند دارون وسبنسر أو فكرة الخداع عند لانج أو « يوم العيد » عند جروس حتى نظريات « البرناسيين في الفن للفن ، ونظرية كذب الفن عند بولان ونظرية المعرفة الذوقية عند كروثشه ، ولا ننسى كذلك استيطيقية بودلير وفلوبير ، الى جانب الكثيرين من الكتاب والفنانين الذين التمسوا مصدرهم التاريخي والنظري في ذلك التمييز الدقيق الموجود .

نقد التفسير التاريخي :

غير أن المنهج التاريخي الذي يستخدمه فلامنخ الفن متعريفه صغويات

كثيرة • وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها •

وقد اهتم جروس بدراسة الفن عند قبائل البدائيين واهتم غيره بدراسة الفن في عصور ما قبل التاريخ •

وقد ظهر من هذه الدراسات ان أقدم صور فنية وصلت إلينا ربما كانت صورا متدهورة لفن كان مزدهرا راقيا •

ومن الغريب أن نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدما من خسارة هذه القبائل فهو يتضمن ترفا واستقلالا ذاتيا • عند بعض الصيادين أكثر تقدما من الرعاة والزراع •

وبالإضافة الى هذا الفن فان للفن البدائي غايات قد تكون دينية أو حربية يبدع أشياء تستخدم في الطقوس الدينية فيشكل الطواطم أو يضع الالحان الدينية والسحرية والصور المرعبة على دروع القتال لارهاب العدو • ويصوغ أناشيد الحروب وينظم أرقص الجماعي سواء في الطقوس الجنائزية وفي حفلات الزفاف •

وإذا كان لدراسة الفن عند البدائيين قيمة تاريخية واضحة الا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تتكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه •

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائي كمدخل لعلم الجمال الحديث لكي نعي هذه الصورة البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا • ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن تكون رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته •

والواقع أن هناك فنا عظيما وفنا تشيع فيه الثقافة وفنا شعبيا وصورا فنية حية وأخرى ميتة • وفي كلا الحالتين يحدث تغير في التكيف الفني • والمحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي • فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحويل نحو التقدم للصور القديمة •

نقد التفسير الاجتماعي لتطور الفن :

إذا كان القانون العام للحركة الفنية هو التزام عدم النقل والاتجاه الى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه الى ابداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه فاننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الاجيال اللاحقة .

ولهذا فان مؤرخي الفن لاحظوا وجود عهود ثلاثة متتابعة تمر بها الفنون وهي — عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال . فالتطور الفني قد مر بثلاث مراحل . . مرحلة ما قبل الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية . . وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الاعمال الفنية التي تغلب عليها سمة الوضوح — كما نجد صفاء الاذواق وإتقان الصنعة الفنية والتمييز بين الانواع الفنية . . ونجد عكس ذلك في المرحلتين الاخرين ما قبل الكلاسيكية وما بعدها اذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الاتقان .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة .
وتتحصر أهمية قانون الحالات الثلاث في ميدان الدراسات الجمالية في أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفني منهجيا . فنحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث .

وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فني في موضعه الصحيح . أي أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمي لاحتكامنا الجمالية على الاعمال الفنية . . وتحديد هذه المراحل وتعيين موضع العمل الفني يرجع الى المجتمع وسلطته الجمالية المنظمة أي الى جماعات متخصصة .

السلطات الجمالية في المجتمع :

وأذا كنا نخص القيمة الجمالية لاحكام المجتمع لافترقات الافراد وانزاعاتهم فان ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية والذي يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين .

ولا كان من المتعذر أن نضع مقياسا إيجابيا نقيس به الجمال المطلق
المقتضى للخير نشار الخاطئون اليه فانه يبقى أن نرجع الى المجتمع سلطة
قياس للقيمة الجمالية • ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف
ثلاث الوظيفة التشريعية — الوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية •
أما السلطة التشريعية في الميدان فوظيفتها نشر قواعد الاعمال الفنية
وكالطراز والانواع والمدارس المتعلقة بكل مراحل التطور الفني •
أما السلطة القضائية — فوظيفتها تعيين الاعمال الرابحة أو الخاسرة
أو المنسأة والحكم عليها بالجمال أو بالقيبح •
أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية
فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر •

علم الجمال الصناعي

ان معظم ما يمكن أن نستخدمه في حياتنا اليومية لابد وأن يذضع
لعمل فنان أو صانع مبتكر تحت أسس ودراسات جمالية بحثة لتؤدي مرادها
في المجتمع وهي ذات صلة وثيقة بعلمى ١ — علم الجمال الصناعي وعلم
الابتكار « أساسا » مثال ذلك الخزف والمنسوجات والوان الزجاجية
والهلى والاثاث وغيرها من الصناعات التى دخلت في ميدان الحياة العامة •
ويشترط بها أن تستجيب الى الاحتياجات الأساسية للفن الصناعي
حسوما ، لى أن هذه المصنوعات صنعت على أن توزع في نطاق واسع •

ويضم علم الجمال الصناعي تصميم السلع الاستهلاكية وتشكيل
المعدات المستخدمة في الاغراض التجارية والإيجرة للرئيسية التى نستطيع
اليها مصنع الانتاج وفي التجارة التى يساعد في بيع هذه المنتجات ،
ومنها :

- ٢ — فن اعطال الخزف والسيراميك •
 - ٣ — فن الادوات والاواني المنزلية •
 - ٤ — فن الخزايكو والقيشاني •
 - ٥ — فن صناعة المعادن •
 - ٦ — فن صناعة الاثاث والموبيليا •
 - ٧ — فن صناعة الكتاب والطباعة •
 - ٨ — فن صناعة المنسوجات •
 - ٩ — فن العمارة والمباني •
 - ١٠ — فن الملصقات الاعلانية •
 - ١١ — فن التغليف والتعليب •
 - ١٢ — فن الرسوم المتحركة •
 - ١٣ — فن تصميم الملابس •
 - ١٤ — فن العمارة الداخلية والاضاءة •
 - ١٥ — فن الديكور المسرحي •
 - ١٦ — فن الوسائل التعليمية •
 - ١٧ — فن الموسيقى الآلية والكهربائية •
 - ١٨ — فن التمثيل الشعري والدراما الشعرية •
 - ١٩ — فن ادارة المسرح •
 - ٢٠ — فن ملك القنود والتمثيل •
 - ٢١ — فن اليلامتيك والانيموم والالمان الصناعية •
- وتمت لعمدة تعليم المنتجات بنظام الانتاج الكلي فيه هذا المعنى أسئلة

هينة ، واحد هذه التساؤلات هو : هل من المستطاع الاقتناع بوجود المنتجات الآلية للحصول على صفات اتقيم الجمالية ، أو الحصول على أنواع من الفن في عصر مازالت الفنون القديمة تسيطر فيه على العمل الفني ، أو على الأقل في البرقت الذى مازالت الفكرة القديمة والاسطح المزخرفة كما في فن الطباعة والحلى تتحكم فيه ؟؟

ولو فرض من ناحية أخرى أن الفنان المتأثر بالاحساس القديم قد حل محل الرجل الذى ابتكر الفن الآلى ؟ فهل سيصبح انسان ليس له دور في مجتمعنا وجد لمجرد الرغبات الملهمة أو ليكون منافقا أو يكون محبا للفن الشعبى وقد ذهب بعض النقاد بعيدا فقال « هيربرت ريد » أن الفنان المعاصر قد أصبح بكل بساطة مرفها للمجتمع ومن المشكلات الاخرى التى تتعلق بسرعة وجود الفن الآلى يكمن في اعتقاد بعض الخبراء ان الشيء الذى يؤدى وظيفته بنجاح هو ذلك الشيء الذى يحقق فكرة لياقته الوظيفية وهو بالتالى جميل والفن الصناعى كما سنراه يجب أن يؤدى غرضا يزيد عن كونه نافعا ليحمل صفات فنية حتى لو حققت قطعة الانتاج وظيفتها لكنها قد لاجمالية ، والحقيقة قد تكون هذه القطعة النافعة قبحة أو خالية من الجمال فمثلا قد يكون الكراج الموجود باحدى الضواحي لمنتجة عملية، كما تحقق الحقيقة الخاصة بنادى الجولف وظيفتها الاستعمالية الا أن تصميم هذه الاشياء عادة يعتبر شيئا عاديا ولذلك فانه يتحتم تطبيق عناصر التصميم الجيد على الانواع المختلفة من الفن الصناعى .

أنواع الفن الصناعى :

ان أجهزة الاتصالات ووسائل الاضاءة والعلب والادوات الصحية ، والحقيقة كل ما يتم تصنيعه من المشغولات بالاستعمال المنزلى مثل أدوات الحلاقة والراديو والخلاط وأفران البوتاجاز أو الادوات الكهربائية ومصابيح الاضاءة وأوانى الفسيل وغيرها وكذلك الاجهزة المتداولة تجاريا ودوليا وما تشمله من معدات بها صلة بشركات الاعمال مثل الشلاجات

الضخمة الخاصة للتخزين وأجهزة الموازين والمقاييس والمضخات وأجهزة التفجير وأجهزة المكاتب وتشغيل تقريبا على أى نوع من الأجهزة لسم يستخدمه المستهلك نفسه إلا أنها تؤدي وظيفة ما ، أما الأجهزة الرئيسية فهي تمثل المعدات الصناعية الثقيلة كعدد الآلات التي تستخدم في صناعة المكينات الأخرى مثل آلات الرفع الصغيرة والآلات الزراعية والمولدات الكهربائية وآلات الرفع الضخمة والأفران المستخدمة في المصانع وبصفة عامة معظم الآلات والأجهزة المستخدمة في الصناعات الثقيلة ، أما للنوع الآخر وله مجال واسع فهو الفن التجارى وله صلة بمشكلات الرعاية ووسائل تنفيذها لما يقوم ببيعه التجار أو الوكلاء الموزعون وتشمل تصميم الإعلانات الفنية مثل اللافتات والاعلانات الكبيرة وأنواع مختلفة من الأقمشة والخامات المطبوعة وكذلك النشاط الفني الجديد المعروف بفن تصميم علب التعبئة ويعتبر هذا الفن الأخير اختصاص يتطور بشكل رائع والغرض منه تقديم علب جميلة جذابة لنوع معين من المنتجات التي توضع بداخله وقد تكون هذه العلب مثل علب السجائر وعلبة الورق الخفيف المستعمل في التنظيف أو الذى يستعمل على المائدة وقد تكون شيئا كأصبع أحمر الشفاه أى جزء لا يتجزء ككوع من البضاعة كلها ربما يساعد على استمرار البضاعة مدة طويلة .

« العمارة المستخدمة في الأغراض الصناعية »

وتشمل المباني المخصصة للأعمال الصناعية مثل المصانع والطواحين والسابك ، ويصحب هذه المنشآت مشكلات تصميم معينة تقتضى عن استعماتها للصناعات الثقيلة أو الخفيفة وما تحويه من الأجهزة الكهربائية أو الأجهزة المستخدمة في السباكة وأخطاء الحريق والصدمات ، والتراحم وغيرها كما تشمل المنشآت الصناعية أيضا المباني التي انشئت لأنواع وسائل المواصلات المتعددة مثل محطات السفن الجديدة والكبارى ومراكز الأسيارة والنفارات والقطارات ومحطاتها والمطارات والقناطر وغيرها .

وتتضمن أحيانا أنواعا منفصلة مثل المنشآت الآلية التي تشغيل الآلات
للخدمة المنزلية في الصناعات الثقيلة ، أو الأعمال الزراعية الضخمة أو
البحري الخاصة بالطوربيئات والتي تستخدم في توليد القوى كما في خزانات
3.7A ، وهو غير وخزانات الغاز وأبراج التبريد ومحطات التهوية
والتسيير المتحركة التي تعمل الغلال إلى أعلى البناء وكذلك مخازن الغلال
ولو أيضا قد تعتبر بعض هذه المنشآت ضمن المنتجات الرئيسية لما يبيع
من أراضى وظيفية معززة أو مقابله لا يتقدمه من مشكلات التصميم الخاص
بها .

أوجه الضغط في نطاق الفن الصناعي :

كانت بعض أنواع المنتجات المتعددة التي سبق ذكرها موجودة من
قبل الثورة الصناعية التي قامت في نهاية القرن الثامن عشر وكان أكثرها
غير موجود على الإطلاق ومن هذه المنتجات السيارات والتليفونات والآلات
الكاتبة حيث وجدت كضرورة من ضروريات الحياة الحديثة .

وعلاوة على ذلك ، بصرف النظر عن نوعية الانتاج الذي كان موجودا
قبل الثورة الصناعية ، فقد كانت تصنع وتباع وفق أسس مختلفة ، وقد
تطلبت طبيعة الحياة في حياتنا الديمقراطية الصناعة نظاما جديدا للتصميم
والتوزيع .

وكانت الأجهزة المستخدمة في حياتنا اليومية متوافرة لعدد كبير
جدا من الناس وكان سوء الحظ بتمثيل في الخافسة الفاشلة لزيادة عدد
المبيعات سنة بعد سنة ، مما ساعد على الاتجاه نحو توريد سلع تم
تخطيطها ولم تستقبل من قبل ، ولهذا ضحت الإستهلاك في مدم
قصيرة أو يلقي تصميمها ينتج لعمل نموذج أكثر جدائة في كل فصل من
فصول السنة ولهذا الأسباب تم التخطيط لانتاج سلع أكثر لجرد الضرورية
المتزايدة .

ويعتبر الضغط على زيادة المبيعات أكثر مما كانت عليه في المصنوع

الافرنجى مع تلويخ الطلم ، ولحفظ التوازن اقتصاديا كلن لابد لاصحاب المصانع من عمل التخطيط للمنتجات الجديدة لمدة معينة .

ومن الافضل أن يقتضى المستهلك عن سيارته المستعملة وكذلك الغسالة وجهاز التلفزيون للحصول على النماذج أكثر جواته ، وبذلك يسير العمل ويتبقى نسبة للمبيعات فى توازن مع حركة الانتاج ، يضاف الى ذلك العمل على زيادة القوة الشرائية ، فالجمهور يتأثر عادة بجاذبية التصميم حيث تجعل النماذج الحديثة مثل المكوى الكهربى والميزان الخاص بالحمامات وجهاز الراديو أكثر جاذبية عن النماذج السابقة .

وكجزء من هذا الضبط المستمر على العمل لشراء أحدث النماذج نجد أن هنالك آراء تقول بأن عدم تنفيذ ذلك لا يساعد على مساهمة المنتجات التى تنتجها الدول المجاورة ، لكن يجب أن نعرف أن كل تصميم طرأ عليه تغير لابد وأن هذا التغيير قد تطور فى الانتاج نفسه .

وان الفكرة بأن يكون الثى نظما وجميلا ليست فى الواقع حقيقة فقد شاهدنا فى العصور القديمة فى أعمال الاغريق من الاوانى ما هو جميل وثافى ، كأوان حفظ الزيوت والخمر والعبور ، وهذه الاوانى التى اشتهل تصميمها على الغرض الوظيفى الذى صنعت من أجله ، وكذلك على جمالها خلوطها .

والزخارف الموجودة على سطحها ، وقد نتحدث عن الانتاج الكمى الى صد ما عندما نظم الثمن الضخم للوانى الخزفية سواء كانت فارغة أم معبأة بالخمر ، مع أنها صناعة يدوية ، وكذلك كانت صناعات القرون الوسطى على مستوى عال نتيجة للتطور الذى سبقتهما لفترة طويلة من الزمن ونتيجة للصناعة المنظمة التاريخية التى كانت السبب فى انتاج مثل هذه القطع الجميلة ، تلك الصناعات التى قام بصناعتها الايرلنديون وأشغال الميناء فى المودومونيكيتروالوطية .

وقد حضر النجبة كاتبة لشغل الجلى وأنشغال النعيم والفرغ ففكرنا

بالمصناعات القليلة القائمة آن ذاك والتي مازالت تحتفظ بمشغولات على درجة عالية من التصميم .

وهناك اختلافات أساسية بين الصانع الذي كان موجودا فيما قبل عصر النهضة (عصر الآلة) وبين المصمم الحديث (الصناعي) حيث كان يشتغل الاولى بمخامات قليلة ولربما خامة واحدة ، مثل الفضة والذهب والبلاتين وبأنواع قليلة من الطين والخشب والحديد .

أما المصمم الصناعي الحديث فانه يشتغل على نطاق غير محدود من الخامات ويصل هذا الاختلاف الى أعق من ذلك لان الصانع يشتغل بيديه متفهما باحساسه الداخلى لطبيعة الخامة التي كان يستخدمها ، الخامة التي تحمل معها تأثير شخصيته الفنية عندما ينتهى من تشغيلها مثل الاوانى الفضية فى أعمال « بول ريفير » والاثاث الذى قام بعمله « وركان » والطنى من أعمال « شيلينى » التى تمثل الدفء والطابع الشخصى للصناعات الفنية الصغيرة المتعددة التى نفذت بهذه الطريقة .

ومن المصممين الصناعيين فى عصرنا هذا الذين تأثروا بهدسة « البالوهوس » بألمانيا سنة ١٩١٩ - سنة ١٩٣٣ ومن تأثير بعضهم من الاميركيون .

يشعرون أيضا بأنه ينبغى للمصمم أن يعرف الخامات التى يستخدمها أولا ، وغالبا ما يتأثر المصمم الصناعى الحديث بطبيعة عمله ، ويصبح بالنسبة للعمل الكلى متمهد أعمال هامة .

ويشمل استوديو المصمم الناجح اليوم عددا كبيرا من الادوات وكذلك المواهب المتعددة من المهارة اليدوية وذوى المعلومات عن الضامات واجكانياتها وكذلك تشكيلها حيث تجمع كل المعاهدات فى الشخص الذى يكون صانعا ماهرا ، والذى قد يكون مصورا أو مثالا مشهورا .

وقد كان من الواضح أن لابد من وجود من فى عصر النهضة لا يؤدي

منفعة ما وأغراضه في الغالب هو « دينية » وقد سيطر قديما على جميع أنواع الفنون الأخرى ، وقد امتزج في ذلك العصر الشعور اللا ديني بالاتجاه الطبيعي والنظرة الدنيوية الى الحياة ، والازدياد المستمر في قوة الطبقة المتوسطة ، كل هذا أنتج فنا للتظاهر والعظمة ، والتي أصبحت الفنون مثل الفسحة والتصوير رموزا لثراء ولى الامر ولزخرفة بيته ، وكانت هناك مقارنة بين الفن الذى يزين حجرات البيت وبيت الموسيقى التى كانت تعزف داخله والتي كانت موجودة بعيدة عن وظائفها الاصلية أى (الدينية) ، كتجربة دينية صافية .

وفي نفس الوقت أصبح الفنان بفنه يزداد بالنسبة للاحتياجات البشرية حيث ضعفت وظيفته الدينية مع التجديد الذى تجاوب مع ما يعبر به الانسان مع الحياة اليومية ، وبينما كان فى استطاعته الفنان فى الماضى القيام بمعظم أعمال التصميم وأعمال النحت والعمارة والآلات التى قام بعملها « ليوناردو دافنشى » ، نجد أن عصر النهضة كان بداية التخصص حيث تحول الفنانون تدريجيا الى الفن الجليل للممتعة الذاتية .

واشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية فى التصميم كالمبانى والصناعات اليدوية وغيرها .

ومنذ ذلك الوقت أصبح التمييز بين ما نسميه الان بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحا ، ذلك التمييز الذى كان موضع التساؤل دائما وما يزال بالنسبة الى العظمى والسمو والتفاهة أو الضالة .

وعدا ذلك فانه رغم أن كان الصانع الماهر فيما بعد عصر النهضة قد توارى اجتماعيا نتيجة بؤوغ نجم محترفي الفنون الجميلة ، ابتكرت أعمال هامة استمرت على الاقل حتى عصر النهضة المنطوية فى نهاية القرن الثامن عشر ، فالمساجيد المصنوعة فى القرن السابع عشر بفرنسا والآثار التيقيم من القرن الثامن عشر بألمانيا ، وأشغال المعلنين الحقيقية من أعمال ما نسميه الان بالفنون الجميلة .

«نيوك ويغير» في البلاد المستعمرة ، وأثلة أخرى كثيرة تشهد بأذههار
وحش. قبل أن تصبح الصناعة آلية في عهد الثورة الصناعية كان هناك
انحراف خطير نتج عن صلة الجودة الحقيقية بين الصانع والعطل الذي لمسه
بيده منذ البداية حتى نهاية انطباعه .

وفي الوقت الذي تطور فيه التصنيع ظل المصمم البارع للنسج . يلم
الماما كثيرا بتواج متعددة لوسائل التصنيع والملمه أيضا بما يقوم بعمله
مختلف الصناع .

وفي «ورشة» توماس تشبندل مصمم الاثاث المشهور في القرن الثامن
عشر نجد أن رجالا معنيين قد يقومون بصناعة جزء خاص من كرسى طول
حياتهم .

ظهور الآلة :

إن وجود الأوضاع الجديدة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية الثورة
الصناعية جعل من الممكن تصنيع منتجات بالانظام حيث كانت تصنع يدويا
أو تصنع مثل الكرسى الذى قام بعمله تشبندل أو اشغال الخزف من أعمال
«ودجود» في ذلك العصر بطريقة التكرار المحدد ، وفي أوائل القرن
التاسع عشر انتهت صفة الحرف اليدوية واصلتها بالصناعة ، كما انتهى
مستواها العالى من الجودة نهائيا قبل وسائل استخدام الآلات ، وقد
انتشرت هذه الوسائل بسرعة فائقة حتى أنه لم يعد هناك للاعتبار الجمالى ،
وازداد اقبال الناس تدريجيا على المنتجات السهلة المربصة التى كانت
تنتج آليا .

يجمع أن الآلات جعلت من أيا لتقدم الوسائل الصناعية الى كثير من
قيمة للفلس أكثر مما كانت عليه ، فقد وجد الصانع الماهر أن قدر وجوده
الآلة نوعين من الخطأ : أحدهما يتعلق بمنتجاته التى تنحرف عن الناس والآخر فقدان
المستول للجمالى . ومن هذا الوجهه كل الاتجاه نحو التصنيع السريع
جدا سببا في ضعف قيمة الصنف وتجاهل قاطبة للجانب الزخرفى .

وبعد فترة من الزمن قلم رجال الصناعة ببريطانيا بمحاولات مما
سبب لاعادة التقدم الفني وذلك لزيادة الاهتمام على منتجاتهم وزيادة طموحه
في نسجه المبيعات .

وفي عام ١٨٣٢ انشئ المتحف الاهلى بلندن بمنتهى السرعة بقصد
ايجاد أعمال الماضي الفنية أمام رجال الصناعة وكل من يشتغل بهم ،
ومنذ ذلك الحين اجتذب فن التصوير والنحت معظم المواهب الممتازة في
الفن ، ولم يعد هناك مجال للصانع أو المصمم القديم ، وكانت المحاولات
التي بذلت لتحويل بعض مقاييس الفن الى التصنيع بطيئة جدا .

وقد استمر الفن والصناعة كل في طريقه حيث كانت هناك محاولات
ضرورية أخرى لاضافة العامل الجمالى الى المنتجات المصنوعة آليا ، فلماذا
كان ينبغي على رجال الصناعة أن يهتموا ذلك الاهتمام ؟ لقد كان السبب
أنجوهرى هو أن عنصر المنافسة أصبح عاملا ليس له اعتبار بالنسبة
للتواحي الاقتصادية في أواسط القرن التاسع عشر ، وكان الشعور السائد
بأن الحاجة الى شيء أبعد من هذا مجرد التقدم الفني ليزيد من القوى الشرائية
للمنتجات ولحدا بعد الآخر .

وقد شهد منتصف القرن التاسع عشر انشاء عدد من المدارس الفنية
والمطاف والمعارض لتساعد الصناعة أو تزويد رجال الصناعة بالمفكار
خاصة أخذت من الماضي للاستعانة بها في منتجاتهم .

ان هذا لتحمس المصادر من المنايع التي لا حصر لها للفرز الزخرفية
التاريخية دائما ما نجدها ضمن الأشياء الجميلة السابقة لوانها ومثال ذلك
أنبا نجد أن المصنع الذي يقوم بصناعة آلات صناعة الكمرات الحديدية
حوالى سنة ١٨٣٠ قد أقيم على قاعدة تقليدية (كلاسيكية) له أعمدة على
الطراز الدورى بتصميم بسيط لتساعد على احاطة وتجميل المساحة ،
ومما يلاحظ في هذا النوع تلك الجهاز الفاخر بالتعريض (الفاوس السحري)
الكللاسيكى بهذا المبرر .

ومنذ نعى المذهب الرومانى والصناعى مما (المذهب الاول يشير الى التباعد عن الثلقى ، وبالنسبة للمعلومات التي كانت موجودة في القرن الوسطى فقد تأثر تصميم العمارة وتصميم الآلات في القرن التاسع عشر نتيجة لتسرب المذهب الرومانىكى ، ويعبر جسر لنسدن من الامثلة غير المتناسبة ، فقد اندمجت أشغال الحديد المستخدمة في الاغراض البحرية مع العمارة الكلاسيكية الاسكتلندية في القرون الوسطى في عمل القواعد المحمل عليها الجسر الكوبرى •

وكان أحد المدافعين عن وجهة النظر المعمارية الظالم هو «جون راسكن» حيث قال في مناسبات عديدة (أنه ينبغي للفنان المعاصر أن يعود الى الطراز القرطى للقرن الثالث عشر للاقتباس والتعمق الخيالى وبصرف النظر عن هذه الاوضاع فقد تم انشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطى ومحطة تيودور للسكك الحديدية وبعض المنشآت العملية الاخرى التى استخدمت فيها زخارف القرون الوسطى وتم أيضا انشاء الابراج النصفه وأسوار القلاع الخاصة بالدفاع •

واعتقاد «موريس» في عزلة الصانع الذى يعمل بنفسه لاعادة السيطرة على المنتج الجمالية للماضى المجهول كانت له علاقة وثيقة بعدم قبول لاثورة الصناعية ، وتبعاً لقيادة راسكن وقيادة الزمن نفسه ليغمر نفسه في خيال العصر القوطى ، افض موريس الجانب اللاوجودى والوضع الرومانتىكى انذى تكامل في عهد القرون الوسطى وتجاهل الاخطاء الخطيرة وعدم الثقة والاحساس بالانقباض ، فقد كان موريس قادما على التفكير في هذه القرون كما أستعرضها السير « والتر سكوت » وبعض منقذى تاريخ العهد القوطى ذلك التاريخ العجيب المجيد الذى يعيش فيه رجاله في صداقة يتصفون بالرجولة الخالية •

وقد حاول موريس فضلا عن ذلك انتقاذ جماعات القرون الوسطى وما كان يحس به هو الروح الاموية التى اتسمت بها التجارب الاملية

والتي يستطيع بها أى انسان أن يستمتع بمنافع الاعمال التي يقوم بنجتها الصانع الماهر ، ولسوء الحظ كان جمهور الاعمال الجميلة الممتازة التي قام بها موريس في مصنعه (مثل أشغال الحفر على الخشب والزجاج المنشق وورق الحائط والاقمشة والاثاث) مقصور على الاثرياء فقط ، أما عامة الجمهور فكانوا لا يزالون معتمدين على المنتجات الآلية التي استفادت في الواقع الى حد ما من التصميمات التي قام بها مساعدوا موريس ، وللاسف فقد اخفقت محاولات الآخرين في تنفيذ هذه التصميمات بالوسائل الآلية السطحية .

وما دام الصانع عاجزا عن أن يجد كيانه في الصناعة الحديثة ، فمن الطبيعي أن يجد نفسه متجها الى مجموعة الفنون والصناعات اليدوية المتعددة التي اتخذت أوضاعها من وجهات نظر موريس القديم حتى لو كان موريس غير قادر على خلق تأثير دائم في الصناعة بالنسب لحل مشكلاتها غير المحسوسة ، وعلى الرغم من وجودها في الواقع فقد نجح في إعادة فكرة الفنان الماهر المستقل .

الفن الجديد :

في أثناء الفترة من عام ١٨٩٠ الى ١٩١٠ أوجدت حركة الفن الجديد نوعا من الزخرفة كانت مناسبة متكاملة نابغة من وحدات طبيعية وكانت تطبق بنجاح في الاعلانات وفي تصميم الكتب والعمارة والاثاث وفي الميادين الأخرى وتصور مبانى « لويس سليفان » بالولايات المتحدة تأثيرها في الزخرفة المعمارية وكذلك الخطوط المناسبة في بعض الاعلانات التي قام برسمها « تولوز لوتريك » تمثل تأثيرها في هذا المجال .

وقد استخدما (هنرى فان) في الاثاث وفي التصميم بصفة عامة ومهما تكن أهمية نوع الحديد من وجهة النظر الزخرفية ومهما يكن تأثيرها في المجالات التي ذكرت فان تطبيقها سيكون دائما نوعا من المبالغة الى حد ما بالنسب ادعاء الفن التقليدى من جهة وللباحثين عن الفاعلية الوظيفية

في الفن من جهة أخرى .

وقد حاول الفن الجديد أساسا خلق طراز زخرفي جديد ومنهجه للأغراض العلمية في الحياة الحديثة ، وما كان يستلزمه . النظر بوضوح هو أنه في الوقت الذي كان للطراز الجديد من السحر والإثارة التي لا تفكر سميرا في عدة حالات عن الإثارة الروحية الكاشنة في أواخر القرن الجديد ، كان له حله غير ملموس بالوظيفة العملية للمباني والأثاث والأدوات والاعلانات ، أي أنه كان غير مرتبط بالاشياء المراد زخرفتها .

وقد كانت الزخرفة ذات الخطوط المنحنية الممتدة التي استخدمها « سوليفان » في زخرفة المباني ذات الأغراض الاستعمالية تظهر غير متكاملة نوعا ما ، ولو أن الغرض منها هو التخلص من جمود الخطوط المستقيمة كان مشروعا .

وقد حقق الفن الجديد من الناحية العامة الدور الذي يقوم به في عصر الآلات ولهذا يحاول أن يأخذ على عاتقه مشكلة التصميم الصناعي ، وذلك من وجهة نظر المصمم مثل (سوليفان وفان دي فيلد) إلا أن بعد الحرب العالمية الأولى وظهور التفسيرات الاجتماعية والاقتصادية المفاجئة ، بدأ المصممون في التفكير في أسس جديدة للطراز الحقيقي للفن والصناعة . وما أن أصبح عصر الآلة أمرا واقعا حتى أصبح الناس لا يهتمون شيء جميل في الوقت ذاته .

وكانت الفكرة هي إنشاء معادل لعمل التجارب على النماذج الجديدة بإنشاءها « والتر جزيويوس » سنة ١٩١٩ حتى أغلقتها الفاشيون سنة ١٩٣٣ أنشئت مدرسة الباوهاوس المعروفة عذب حزب اللامان وقصد قيام والوسائل العملية لعصر الآلة والعمل على تطوير التمسيمات والتلفاز الفنان المبدع من معلوماته السابقة ، لا يطمح في إنشاء العالم الإلهام الوطني ، الإبداعية للإنتاج المعاصر .

وقد كلفت ترغيب عادة مدرسة الباهاهوس اعطاء المصمم الفنان التفهم الكامل للمشكلات الصناعية الحديثة عن طريق تدريس مزايا وامكانيات الخاصة المستخدمة في الانفتاح الحديث بطريقة علمية دقيقة ، وهي تحرر مدرسة الباهاهوس واثراها :

ودعائها يقنسون بأن التصميم ينبغي أن يتطور من أجل خدمة الشعب كما كان هدفهم توفير وتطور عقلية رجل الاعمال ذات الطابع المادي .

وفضلا عن ذلك فقد شعروا بأن مهمة الباهاهوس الحيوية هي ثلاثين طبيعة التصميم الاساسية كجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم في الحياة فقط بكيفية استخدام الاشياء أو قيمة أسعارها بل يرغبون في الحصول على اليومية والتعليم الفكرة التي تتعارض بوضوح مع الفكرة السائدة في قدمها بأن الفن ، وقد عارضوا بنفس الأسلوب فكرة القيام بالأعمال كنهاية في بقدر المستطاع ، وينبغي أن يساعدكم لينحصلوا على حياة أفضل .

وبعد سنة ١٩٣٣ ظهر تأثير تعاليم مدرسة الباهاهوس حيث هاجر مدرسوها الى الخارج فاتجه بعضهم الى أمريكا مثل (جروبيوس) ، وهناك تغيرت وسائل التعليم وتطورت لتتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية وقد قاد رجال الباهاهوس السابقون حركة هذا التطور على نطاق واسع مكنت للتصميم الصناعي بأمريكا أن يسير قدما الى الامام بسرعة فائقة .

وبالإضافة الى تأثير مدرسة الباهاهوس مساعد عامل المناهضة على انعاش تصميم دراسة التصميم الصناعي .

وبعد عشرون عاما من بدء مدرسة الباهاهوس غلب العنصر العالمية الاولى بلغ النشاط العلمي والتجاري ذروته .

ولزيادة القوى الشرائية فقد كان لايد من جعل المنتجات أكثر جاذبية وجمالا .

وبعد ثلاثين عاما من انشاء مدرسة الباهاهوس أي في فترة الكساد

ازدادت الحاجة الى التسابق في تجميل المنتجات ، وعندما قلت نسبة المبيعات كانت هناك ضرورة بالغة لوجود مصممين ، وكانت أمريكا غير مستعدة في تلك الفترة لقبول تحمل ذلك العدد القليل من المصممين المحربين وفي الوقت الذي كان فيه المصمون بأمريكا يكافحون كفاحا مريرا كانت المدارس الأوروبية كمدرسة البوهاوس تقوم بمهمتها ، وذلك بتنظيم التجارب والتعاليم لا لغرض زيادة عدد المبيعات فحسب بل للوصول الى مستوى أحسن من التصميم •

الاتجاه الحديث للفن الصناعي :

يقوم المصممون الصناعيون في هذا العصر بمهمة المصمم والمشرع على الانتاج وكذلك مدير الدعاية والمبيعات ، وفي رأى البعض أن الرغبة الأساسية هي زيادة البيع ، وفي رأى البعض الاخر هي الوظيفة الجمالية للشكل والملمس واللون الجميل •

ولا شك أن معظم منظمات التصميم الناجح هي التي تستطيع أن تقوم بتعبئة المنتجات بأسلوب جميل ليزيد من جاذبيتها ، والحقيقة أن الاشياء النفعية المعروضة ببعض المتاحف والتي تتخذ طابعا معينا لم تقلل من الهدف التجاري الاساسي للرجال المنتجين ومن يعملون معهم من المستشارين في انتصميم أو هيئة التصميم ، وهناك أربسبسط وهو أن مهمة المصمم الصناعي كانت لها أهمية بالغة بالنسبة للمنتج حيث كان يعمل على تسهيل الوسائل الاقتصادية بطريقة عملية مباشرة وسواء وجدوا منتجات بهذا فوائدها جمالية عظيمة أم لا فهذه مشكلة أخرى مختلفة •

القيم الجمالية :

إذا لم تكن منتجات الفن الصناعي دائما بالمستوى الجمالي الذي يرغبه ، فاذ هذا ليس نتيجة مطابقة لمستوى فرضته وسائل التنفيذ الصناعية ولا يمكن أن يكون جديلا لا الفريد في نوعه ، إذ قد يضاف الانتاج

الذى صنع بواسطة الآلة بطابع الجمال ، بالإضافة الى التصميم الاصلى الذى يعطيها بطلب الجودة ، وكذلك سواء أكان عدم وجود الزخارف على قطعة الانتاج المصنوعة آتيا يفقدها جمالها بالنسبة للمفهوم التقليدى أم لا فليس أمامنا الا أن نستشهد بالاولانى الصينية القديمة الخالية من الزخارف ذات الاشكال والملمس البديع •

والحقيقة أن الاولانى الصينية ذات الزخارف دائما ما يكون تأثيرها الجمالى ضعيفا ومن الواضح أن التركيز على الشكل نفسه بأى نوع من الزخارف يظهره فى شيء من المبالغة •

وقد كان التصوير والنحت يتميزان دائما بطابع التجريد البحت من حيث الشكل والملمس واللون مكتلة لخدمة الفرصة التى عطلت من أجله ، وهو ما يسمى بالانطلاقة الجمالية الخالصة وعلى هذا الاساس يمكننا أن نقبل ما تنتجه الآلة من الاولانى المعدنية والكراسى والاجهزة وغيرها •

والحقيقة المجردة من أن هذه المنتجات لا تتضمن فى الغالب ما يسمى بالاتجاه الانسانى ، مثل التصوير والنحت التقليدى القديم فهى بدون شيء قد أدت ما لم تؤده الفنون والحرف التقليدية للقديمة فى أغلب الاحوال •

وقد اتصفت هذه الاخيرة بطابع الانسانى لانها استخدمت بواسطة الانسان من أجل أهداف الانسان ، والفنون الحديثة المماثلة تتحقق أهداف الانسان دون حدود لانها صنعت ليستمتع بها أكثر عدد من الناس ولو أن كمية الاستهلاك نفسها ليست قياسا للجودة ، بالإضافة الى المصممين الصناعيين الذين يدفعون أحيانا وراء جمهورهم نحو التجديد واثارة اللون الباهر ، فكان على هؤلاء المصممين الصناعيين أحيانا أن يساهموا من الناحية الفنية فهم لا يزالون يبرزون العناصر الرئيسية للشكل الدقيق ، والملمس الناعم واللون الزاهي الجذاب فى أجزاء متعددة لتعطي تأثير مظهر مميز

• ووقعا فيه ذوق •

وقد لا تكون القوة الكامنة للأشياء التي انتجت صناعا مجسدة بالإفعالات المادية الظاهرية ، واحد هذه الأساليب التي نفقهم فيها أى نوع من أنواع الفن كما تبين لنا ، هو عن طريق تدريب ذكائنا فمن هذا التمهيد الذهني قوى الاشكال والفراغات والخطوط وغيرها وكأنها تتصل اتصالا حسيا ببعضها البعض •

وناحية الادراك هي استجابة أخرى ولو أن تحويلاته الى لغة الحياة اليومية ليس أمرا سهلا ، فهي مع ذلك أمر طبيعى وهي حقيقة ، ففى الوقت الذى نستطيع تحليل بعض الأشياء فى حدود علامات هندسية قائمة بين أجزائها ، فإنه يجب أساسا ادراك الأجزاء الأخرى عن طريق المفطرة ، لئى استيعاب عناصر تصميماتها لا شعوريا •

ولهذا فإننا ننفعل أمام أى عمل فنى ، والانتاج عن طريق التصميم الصناعى على وجه التحديد ، هو نتيجة لتنظيمات تخطيطية فسنطبع الى هذا الحد ان تحرك هيلانا غير المنطلق كما يمكن أن يفعل ذلك الشيء. الذى صمم للاستعمال الشخصى بدلا من الاستهلاك الجماعى •

تحديد الزمن :

فما هي وظيفة الآلة فهي من ناحية الجوهر تضيف على الشيء الذى يستخدم فى الحياة اليومية ، وعلى الآلة التى تنتجه ، وحتى على الأجهزة التى تقوم بتوزيعه ، نوعا من الجاذبية فى الشكل واللون والملمس وذات المصّر الذى نعش فيه وهي تعتبر شيئا راسخا مثل الاوانى الاغريقية التى تستخدم فى الشرب أو الأثاث الانجليزى أو الاميريكى للقرن الثالث عشر فإذا ابتعدنا فى تفكيرنا لحظة واحدة عن الكايشيات الرومانتيكية المتوجودة على الأثاث الاغريقى وهو عبارة عن اثناء لوضع تراب المدفن أو مسؤولات من من القرون الوسطى أو الأشياء الأخرى التى من أجلها حصلت تألف رفيع نستطيع أن نتجه فى بساطة اتباعها جديدا نحو كتون

الماضى وحسره •

ويكفى تأكيد فان معظم صانعى حرف الاغريق وصانعى المجوهرات فى القرون الوسطى أو المصورين القدامى لم ينظروا الى أعمالهم على أنها زخالة شكاوية وأناظ نحافظ عليها ككذلك فنى وكذلك كابتكار •

وبنفس الأدليل نجد أن لدينا وضعاً عكسياً فالناس الذين يتقنون الأشياء الصناعية لأنها مفيدة ولأنها منتجات جمالية قد يرفض الآخرون هذا من الأعمال الفنية سواء أكانت داخل إطار أم على عهد ، حيث كانت تحفظ فى الأماكن المقدسة قديماً للفن ، ولهذا قد يفتخرون بالتصميم المعلن لصنع أو أى بناء آخر فنى ، أو يفضلون العلبة المعبأة المصنوعة بالمصنع الخاص بصناعة العلب •

أما من التصوير مثل التكوين الذى رسمه « موندريان » أو اللوحة التى رسمها « لكوربوزيه » ففى فى الواقع تمثل الانتماء الفنى الاصيل لعدد من منتجات الآلات الحديثة ، قد يرفضونها لأنها ليست فنا •

ان ما أهمل هنا قد أدركه « والتر » عندما نادى بالتكامل الاساسى فى جميع أنواع التصميم وعلاقته بالحياة وأنه لمن ذواعى السرور أن نقرأ ان ليوناردو وبعض أساتذة عصر النهضة كان باستطاعتهم أن يقولوا بتصميم الكثير من الاثاث والاعلام والملابس حيث كان كل شئ فى الواقع يحتاج الى التصميم ونحتى عند الايطاليين كلمة تسمى *disegno* ومعناها الرسم والتصميم ولكن غالباً جداً ما نرى الفنان فى هذه الايام يقوم بتصميم أماكن سكنية مبنية الى حد يجعل من المستحيل التنقل فيها من مكان لآخر أى من قدسية الفنون الجميلة الى فنون صناعية ليست لها قدسية مطلقاً •

وسواء رغب أى انسان أن لا فى أن يتخذ خطوة عن طريق الملاحظة أو عن طريق التدريب الفنى فإنه يصبح من الواضح جداً أن هذه الخطوة قد اتخذت من قبل بأسلوب ما ، فتأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون

الصناعية عبارة عن تسجيل الواقع ان غنانين أمثال كلوربوزيه يحددون ما
الامكانيات التي يمكن بها ايجاد الموهبة الفنية في مناطق مختلفة وقد انتقل
عدد من المصورين تدريجيا الى فن الاعلان وتصميم علبة التعبئة وكذلك
تصميم الاثاث وما يشابه ذلك من الاعمال الاخرى دون أن يجدوا أى
صعوبة كغنانين ، ومما لا شك فيه قد كان لهم تأثير رائع في تصميمات
وسائل التعبئة والبومات الاسطوانات وبعض الأشياء الاخرى التي قاموا
بتصميمها .

« ايضاح الغرض الوظيفي » :

هناك عامل هام بالنسبة للتصميم الحديث هو الحاجة الى انتاج
أشكال تكون معبرة في حد ذاتها عن وظيفة العمل المصنوع فالسيارة
يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة النقل ، فالجمال ينبئ أن
ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه طبقة
سطحية موجودة لتزيد من قوتها اللشراثة فقطار الديزل مثلا يختلف تماما
في المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها غير سليم ومرتفعة نسبيا
ولم تكن سوى مجرد ماكينة مثبت بها عجلات ، أما الديزل الحديث فهو
يعطى الاحساس بالسرعة بشكله الانسيابي الطويل وليس هذا الشكل
مجرد العمل على تقليل الرياح فحسب وذلك دأبل على تطوير الغرض
الوظيفي ، الا أنها تجعل الشكل يتبع الغرض الذي صمم من أجله وينطبق
نفس الشيء على تصميم الطائرة وتصميم السفن والسيارات بل ينسبة
محدودة أكثر ، وقد نتفق على أن السيارات التي انتجت على التوالى منذ
أوائل عام ١٩٠٠ شكلها أحسن عما كانت عليه ، حيث كانت مجرد عربة
متحركة ولكن اذا كان لتطور شكل السيارة تأثير في قوتها فهذا شيء يختلف
منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية
وأن عدم تشويق موقف السيارات لدليل بكل تأكيد على أن تصميم السيارات
له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن أيضا الحكم على السيارات الانسيابية

بالنسبة لسرعتها الا أن مقدار انسيابها ليس له سبب مباشر بدرجة السرعة المطلوبة باعداد سيارات السباق ، وقد تكون الحاجة الي مثل هذه الصلة بين الشكل والغرض الوظيفي مخفية أحيانا مثلما نجد في الدراجة الخاصة بالاطفال أو مفرمة اللحم أو المكوى الكهربائية حيث أنها عملت بشكل انسيابي ذلك ان الغرض الاستعمالي للشيء ليس له صلة بالشكل الجديد ذو الأسلوب الرقيق

ومن ناحية أخرى أن الشكل الانسيابي في حد ذاته لا يكون موفقا بالنسبة لمفرمة اللحم ودراجة الاطفال والمكوى الكهربائية ، غالطريقة لإيجاد حل للعناصر الغير المترابطة تجعل العمل المصنوع أكثر تكاملا وأكثر سهولة عند الاستعمال كما تسكبها على العمل ويعتبر تصميم المكوى مردوسا اذ يمكن ارتكازها على أحد طرفيها ولا ينطبق ذلك على دراجة الطفل ، أما مفرمة اللحم فهي سهلة التثبيت والتركيب .

وهناك سؤال صغير عن مكانة الفنان الصناعي منقول ان في مجتمعنا يقع الى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة وفي مجالات مختلفة يقترب من ناحية أكثر من الأخرى ومهما يكن تأثير المصمم الصناعي في ادراكنا للفن فإنه قد ساهم على أى حال في أن يحقق للإنسان بشكل ملموس حياة أفضل كما ساعد وجود الحقيقة الأكيدة بأن عصر الصناعة ليس في حاجة الى أن يتبع الفساد الثقافي وأن الإنسان يمكنه الاستفادة بوسائل عديدة من التقدم الصناعي لمصرنا هذا .

القيم الجمالية في الصناعة

✱ القيمة الجمالية في الفن والصناعة .

✱ الصلة بين الفن والصناعة :

✱ القواعد الجمالية في الفن الصناعي :

١ - قاعدة الاقتصادية
وتتصل بتوفير المواد المستخدمة وإمكان تصنيعها بصورة جميلة
جذابة .

٢ - القاعدة الوظيفية
وتتصل بالاستخدام العلمى للمنتجات الصناعية وتحقيقها
الغرض من هذا الاستخدام .

٣ - قاعدة الانسجام بين المظهر والاستخدام
وتتصل بتوفير الانسجام والتوافق بين خصائص الانتاج
الصناعي وبين الاشباع المعلى له .

٤ - قاعدة الوحدة والموضوع
وتتصل بتحقيق الوحدة البنائية للعناصر المتباينة في اطار جذاب
جميل .

٥ - قاعدة الاسلوب
وتتصل بتطبيق اسلوب التقدم التكنولوجى فى الانتاج
الصناعي الجميل .

٦ - قاعدة التطور والنسبية
وتتصل بتوفير امكانيات التطوير للانتاج الصناعي وملاءمتها
للمتغيرات النسبية .

٧ - قاعدة اللون
وتتصل باختيار الابعاد والاشكال والالوان والعناصر المكونة
لانتاج الصناعى .

٨ - قاعدة الاشباع
وتتصل باستخدام المنتجات الصناعية على اكمل وجه .

٩ — قاعدة المسوكة

وتتعلق باستخدام المجال الحركي للإنتاج الصناعي من ناحية
الفيزيائية والسلعة والحجم والظروف الجوية والبيئة والارتفاع
والعمق •

١٠ — القاعدة الخطافية

وتتعلق بوسائل جذب وتسويق السلع المنتجة صناعيا •

١١ — القاعدة انشائية أو الوسيطة

وتتعلق بتحقيق الخصائص الجمالية والمثالية المتزايدة من
السلعة الفنية •

١٢ — قاعدة المرونة

وتتعلق بالمواد التي تصنع منها السلع بحيث تكون على درجة
من المرونة تسمح بتشكيلها واعطائها مسحة جمالية •

١٣ — القاعدة التضمنية في الفنون

وتتعلق بتحقيق التكامل بين البيئة الصناعية الجميلة
واستخدامات السلع المنتجة والخيال الفني الابتكاري •

تتجسد القيمة الجمالية في المنتجات الصناعية العمارة والتصوير
وصناعة النسيج والوانى والملابس والاثاث ووسائل النقل وغيرها
من الادوات المستخدمة في حياتنا اليومية •

وموقع الفنان الصناعي المعاصر في المجتمع المعاصر يقع ما بين عالم
الفن وعالم التجارة ومن سمات العصر الحديث والمعاصر تحول عدد كبير
من يمارسون الفن الجميل الى الفن الصناعي والتطبيقي فثمة عوامل
دفعت بالفنانين بعد النمو والتحول الاقتصادي الرسالي والتطور
الصناعي والتقدم التكنولوجي الى عدم تكريس كل اهتمامهم بالفنون
الجميلة الخالصة وقيمتها الجمالية ونزعاتها الفنية •

لذا نلتمس انفصالا من الفنان عن الفن الخالص للمجتمع وتسلط رجل الصناعة عليه فكان فن الصناعة معبرا عن أساليب تجريدية ورمزية وبهذا يمكن أن نحكم على الحركة الفنية ومسايرها انها بعثت تدريجيا من الفرعة المدرسية والاكاديمية الى مجال التطبيقية •

مما كان له الاثر الواضح على منتجاتنا الصناعية •

ومن ثم فان علم الجمال الصناعى سيمصبح بهقدوره أن يعبر عن تأكيد مستمر لمجالات التطبيق للقيم الجمالية فى الصناعة والمنتجات الصناعية بصورة أوضح •

(علم الجمال الموسيقى)

الاستطيقا والشكل اللحني

١ - الاستطيقا وسيكلوجية الابداع

٢ - تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى

٣ - المضمون والشكل

٤ - النزعة التجريبية

٥ - النزعة الشكلية

الاستطيقا وسيكولوجية الابداع

ان الاستطيقا الخالصة هي المصير الذي يمكن أن تولد منه موسيقي حية أو استطيقا ينبني أن تقود الإبداع الموسيقي عند كبار الموسيقيين المحدثين أحيانا في التأليف الموسيقي . ولكن هناك فكرة شائعة البطلان أن هناك تشافرا سيكولوجيا بين النظرية الاستطيقية والفعل الخالق *l'acte créateur* ولكن الواقع أن النظرية الاستطيقية بدلا من أن تعوق الفعل الخلاق تستطيع علي العكس من ذلك أن ترقى به الي أعلى مستوياته بأن تتيح له الوعي بذاته .

ونحن نعتزف بأن خلق القيم الإبداعية يولد من أعماق الخشوع وكنهه يخرج علي غير إرادة الفنان نفسه .

ولكن ، اذا كان من الحق أن الاستطيقا موجودة في كل زمان ، عند منبع الاعمال العظيمة ، أليس مني ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخلاق المحتجة ؟

نستطيع أن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الاعتبارات الشكلية وأولئك الذين يخضعون لحاجتهم الي التعبير ، ولذلك يمكن تحديد الإبداع نفسها أو شيكليا . ومع ذلك فإن الموسيقي الذي ينتمي الي النمط النفسي يعتمد بخصائصه الشكلية شأنه في ذلك شأن الموسيقي الذي ينتمي الي النمط الشكلي . فالتعبير يمتلك شيكلا ، كما يمتلك الشكل تعبيره . وكما أن الموسيقي النفسية من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقي التي تنتمي الي النمط النفسي فكذلك توظف هذه الموسيقي الأخيرة الاستطيقا الخالصة بها والتي تسمح للتجربة الحية الخالصة بأن تدل لنس عالم الاشكال الموسيقية ولذا نستطيع أن نقول أنه في الإبداع الحقيقي الي النمط النفسي لا قيمة للتجربة الخالصة ان لم تتحول الي منبع للقيم

الموسيقية الحقبة •

وقد ذهب البعض الى أن الاشكال الموسيقية لا يمكن أن تتجدد الا بتأثير الضرورات التي يفرضها التعبير •

و « ليست » Liszt يؤكد « أن المؤلف الموسيقى المدرج تحت النمط الموسيقي المحض ، والذي يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية ، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف للموسيقى أشكالاً جديدة ، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة ، فما من ضرورة روحية ترغمه على اكتشاف منابع جديدة » • ولهذا السبب نجد أن الموسيقيين المدفوعين الى إثراء الشكل وتطويره هم أولئك الذين لا يستخدمونه الا كوسيلة للتعبير ، والا بوصفه لغة تتشكل وفقاً لمقتضيات الافكار التي يراود التعبير عنها أما الشكليون فعلى العكس من ذلك لا يستطيعون أن يفعلوا شيئاً للموسيقى الحية الجديدة تتولد من الهام موسيقى وشكلى صرف •

فإن الفنان الخالق لا يحاول في الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك الا في اللحظة التي أصبح فيها التفكير اللحنى الذى يترجم عن مشاعره ممكناً وبذلك يستطيع التفكير أن يحتل مكانه في التطور التاريخى والمنطقى للفكر الموسيقى • ونستطيع أن نقول أن قيمة كل مؤلف عظيم تكمن في قيامه باكتشاف في عالم الاحساسات اللحنية • اكتشاف يرتبط بابداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الاحساسات الجديدة ، وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية *formule Harmonique* وكأنها تلخيص لفكرة ، وثمة استطيعا خاصة للفكر اللحنى منتظم وفقاً لها مؤلفات كل موسيقى عظيم ، سواء اعترف بذلك أو لم يعترف • وسواء أكان فعل الابداع موجهاً باستطيعا واعية أو غير واعية فإن هذه الاستطيعا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى • وفى الفن الخالق يتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالمه *transcendent* من الاحساسات والاشكال يكتشفه الفنان ويبدو له غريباً عن نفسه

فذنالك نزعة شكلية Formalisme كاملة في الابداع الموسيقى ، أن
صح هذا التعبير • وحين ينبع هذا الابداع الموسيقى من منابع خارجية
فلا بد له من أن ينضم دائما بصورة حاسمة الى عالم الاحساسات
والاشكال اللحنية •

واذا أردنا أن نضع نظرية كاملة في الابداع الموسيقى فينبغي دائما
وفي لحظة معينة أن ينمى التفسير السيكولوجي أمام التفسير الاستطقي
المصرف ، ويجب دائما في نهاية الامر أن نلجأ الى المقننات الجوهرية
للفن الموسيقى متجاوز من الدوافع السيكولوجية المباشرة التي تفسر الابداع
تفسيرا ظاهريا • اذ يبدو أن العمل لماضى يولد لأول وهلة من دافع خلاق
وأنه حر حرية مطلقة ولكن ما ان يحاول هذا الدافع ان يتحقق حتى
يجد نفسه واقعا في شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية ، ومن قوانين
منطق أعلى عليه أن يذعن له • وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط
لا يستطيع الفنان الخالق أن يبتعد عنه لدوافع نفسية •

والواقع أن العمل الفني هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الابداع
ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التي تحاول أن تتجسد فيه •
وما من شيء يمكن أن يثبت استقلال الابداع الموسيقى خير من تطور
الفكر اللحني نفسه ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقا لقوانين
داخلية مستقلة عن الشخصيات السيكولوجية للمبدعين المختلفين •

وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطوائته الخاصة ،
ولا يجد في تباين المبدعين سوى مناسبة لتأبئة حركة دياكتيك خايط والفن
لا يفسره شيء سوى نفسه •

ان الاستطيقا الكاملة هي التي تفتنى منها على الابداع وفيها
يجد الفنان وعيه بأصالة قدراته والابداع لا يولد من عدم التميز الخالص
1! indistinction pure . وإنما بتظمه أهداف وتخطيطات شكلية • وفي كل
فنان توجد إرادة عديدة تسمى عبر تباين الاعمال الفنية الى تحقيق استطيقا

تضع بين هذه الاعمال جميعا صلة رحم خفية .

وهن مجموع الاعمال الفنية للمؤلف الموسيقى تستخلص استطيعا لها قيمة عالمية *universelle* ويمكن أن نتخذها نموذجا يحتذى في بناء أعمال أخرى ، ضرب من الفكر اللحني الاصيل النابع منها والذي يبقى بعدها ليندرج في الفكر الموسيقى المشقوق . وكمن من المؤلفين موسيقيين قد أفسدوا مواهبهم لانهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية ولم يدركوا في أعماق نفوسهم ذلك الامر الاستطقي الذي عليهم أن يحققوه والفعل الخلاق ينتعش حين يصل الى الوعي بهذا الامر الاستطقي الذي لم يتحكم فيه حتى الآن الا على نحو غامض والذي يصنع له الآن غايات محددة . وبهذا الوعي يجد نفسه متحررا من الاحداث العرضية العابرة ومن كل ما هو خارجي وغير كاف في التجربة النفسية التي يحياها . وسبب الغموض والصعوبة اللذين يكتنفان العمل الخلاق هو أن الهدف الذي ينزع اليه لا يتوصل اليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه .

وبعض المؤلفين الموسيقيين يشكون من أنهم لم يكتشفوا الا نصف اكتشاف عالما من الاشكال اللحنية يتوجه اليه ابداعهم ، وانهم يدركون أن هذا العالم هو المبور لاعمالهم . وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفسه قبل أن يجدها ، ولا يجد ارامته الفنية الشخصية الا بأن يحقق أعمالا وعن طريق هذه الاعمال يحاول تخمين تلك الارادة . ولكنه في كثير من الاحيان لا يهتدي الى نفسه ولا يصل الى وعي واضح بالاستطيقا التي تعبر عنه ، والتي تسمح له بأن يحقق نفسه دائما وبصورة اكمل في تجديد لا مفسود ، مع بقاءه مخلصا لنفسه . وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الخبير وجها امثاله مؤكدة كيف يتعرفون على هذه الصلة وكيف يصبحون مخلصين لمساغرتهم يتعرفون عن استطيقا فينة بالوعود . الاستطيقا بمسماغرتهم فها اعظم الاولى . ويتبين أنها كانت صفة لولادة عمل خلاق . وكثيرا ما يظن المؤلفان الذي المصنوع الذي يصمم له بالبحكم

على نفسه وبالتمسك نهائيا بقدراته الاشد أصالة • وقد يبدو من المشروع بلاجدال أن نؤيد الرأي القائل بأن الفنان المصمم المبدع هو الحكم الوحيد على الاهداف التي يضعها لنفسه ، وبأن ارادته هي القانون وما علينا الا نخضع لها • ومع ذلك فان عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا الى تحقيق أنفسهم تحقيقا تاما ، وثمة آخرون يصلون بعد أن وجدوا أنفسهم ، دون أن يفتنوا الى ذلك ، وهم على ضلالا لنهم يصرون • والوفاء للذات هو الوفاء لاستطبيق تؤكد نفسها دائما في وضوح أشد عبر تعاقب الاعمال ، وهذا الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغة واحدة بينها ، بل يعنى الاستكشاف الذى يتوغل دائما في عالم الاحساسات والاشكال اللحنية الاصيلية •

ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف ينفصل عن نجاد عمل معين ، وألا يجد في هذا العمل سوى وسيلة للوصول الى استطبيقا تؤسسه وتتجاوز • وهناك من المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجاح عمل من أعمالهم يعيدون صياغة هذا العمل باستمرار ، دائرين حول نفس الصيغ دائما ، شاعرين بخوف غريزي من الاعتماد عنه • بيد أن ثباين الاعمال عن كل مؤلف عظيم ما هو الا تحقيق لخصوصية استطبيقا تخلق فيما وراءها جميعا ، وهذه الاعمال ليست سوى استغلال لتجوانبها المختلفة وهذا الاحساس بحضور غامض لعالم لحنى فيه يؤسسه ويتجه نحوه •• هذا الاحساس بدلا من أن يحبس فعل الابداع لا يستطيع أن يؤكد قدراته •

والاستطبيقا لا تعرف الانحلال الى عادات أسلوبية • ولما كانت أمرا خالسا ، غانها تحرر التحقيقات المتباينة التى تجسدها مؤقتا ، ولكنها لا تستطيع حصرها نائيا • فلا ينبغى أن يحبس « فعل الابداع » نفسه داخل جدران نجاحه لا ينبغى أن يتحول الشكل الى صيغة متجمدة ، وان تحل سهولة التنفيذ الاكفى محل المراعات العسيرة المحفوظة بالمكره والتي تسبق انتصارات الفنان الثمينة • ومن ثم فان الاستطبيقا مضمومة

على أنها أمر مطلق يمكن أن تسيطر على أعمال المؤلف الموسيقى كلها دون أن ترغمه على تكرار نفسه ، ولابد من أن يعاد اكتشافها باستمرار أعنى أن يملك على اثرائها وتجديدها وهي ترمز في مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطأ بيانيا يعزل تقدما مستمرا نحو تحقيق ذاتها تحقيقا تاما . وليس الابداع الموسيقى انطلاقة غصاء تجهل الفايات التي تميز نحوها كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفي ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى يترك نفسه مسوقه في كثير من الاحيان أثناء العمل لمصادفات الارتجال بيد أنه في الجانب الذي يبدو على اتفاق في الظاهر والذي يهجه هذا المزيج من الانغام أو ذاك يعرف الفنان فيه على انعتاق شكل أصيل مليء بالوعود وكأنه مولد « تخطيط ديفامي *esthétique globale* » ينظم حولة المعمل كله أو أعماله جميعا والفعل الخالق لا يبلغ الوعي بنفسه الا في اللحظة التي يكتشف فيها أمرا استطيعا بوجهه صوب تحقيق امكانيات شكلية معينة . يقدم أن هذا الامر المطلق ليس شيئا معطى بل أنه على العكس من ذلك تماما ليس الا مثلا أعلى لا يمكن معرفته الا في تحقيقه نفسه . والفعل الخالق لا يعرف الخوض لاستطيعا مسبقة *P a priori esthétique* والفن جذوة ، وفي التحقيق تكتشف الارادة الفنية نفسها . ومن الواضح في الواقع أن المذهب الاستيعقي لا يمكن معرفة قيمته الا اذا كان قابلا للتحقق في أعمال ملموسية . والحيقة أن كل تصور مسبق ليس الا افتراضا على المعمل الفني أن يتحقق من صدقه . وفي الفن لا تقتصر أولية المعايير *P a priori des normes* صحتها الا في تجربة الاستيعاق كما أن المبادئ الاستيعقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج نجاح المعمل الفني أو فشله . ذلك المعمل الذي يشهد على فشلها الخاص أو نجاحها الخاص

وضع ذلك جان التقيذ ليس سوى التمثال للصور فنيته . أما أن يمكن بالتأكيد النظر في لانجاز المعمل الفني ، أو أن يكون للفعل الفني لمبعا من هذا الموقية ، فهذا يتوقف على النمط السيكولوجي الذي ينتمي اليه

الفنان الخالق ، ولكن يبقى ذلك أنه موجود في كل عمل أصيل .

ومثل هذا العمل يستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيعا مسبقة *a priori esthétique* وأن تكن هذه الاستطيعا لا يمكن أن تكتشف نفسها الا في تغرية الفعل الخالق نفسه . والواقع أن العمل الموسيقي لا يتخذ معنى الا بالنسبة لبادئ ، تملو عليه أو تتجاوز به ، هي بالملك الملوك الذي تقاس به ، ولكنها هي أيضا التي تعليه قيمته . وهناك دائما استطيعا كاملة تحت العمل الفني وهما التي تصف عليه معناه ولا يكون العمل الموسيقي أصيلا الا بالمفاهيم الاستطيعية الجديدة التي يهبها ، والتي يرغما بنجاحه على أن تلتفت اليها وقيمتها العالمية تستقر في إمكانية صياغته من جديد ابتداء من معايير معينة . هناك إذن استطيعا صريحة أو ضمنية تتحكم في الابداع . ونحن نعرف دور الحكم في الابداع . فالفنان ينتج دائما أعمالا جيدة ومتوسطة ورديئة ، ولكن يعرف كيف يختار . وهذا الاختيار ينبني أن يستوحى مفهوما استطيعيا موحدا .

فاذا كان من الحق أن قيمة أى استطيعا تختبر نفسها في قدرتها على انجاب عمل فني ما ، فكذا لا يختبر العمل الفني نفسه الا بالنسبة لاستطيعا يبحث عنها من خلال نفسه . ولا يهنا اذا كانت التأكيدات النظرية تسبق الابداع ، أو أنه مناسبة لاكتشافها وانما الفهم هو أن تتحكم في الابداع وأن توجهه . كما لا ينبني أن يكون كل عمل تبدعه في المسار الداخلي للمؤلف الموسيقي سوى خطوة في التحقيق المتعدد لاستطيعا ذات قيمة في ذاتها ، ويمكنها أن تتدرج في الفكر الموسيقي العالمي .

وعلى الفنان أن يسعى الى الوعي بالاستطيعا التي يغطوي عليها العمل الذي يبدعه حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالقبح . وهكذا يتذو أنه لابد من قيام نقد لاكتمال العمل المبدع .

نقد *Critique* يستغل الاستطيعا التي استخدمها أو حتى ان يكتشف الاستطيعا التي ينبني عليه أن يحققها . فالعمل الخالق لا يستطيع

أن يؤتى شعاره تحت سلطان المتعسف أو سلطان الأكلية .
 ولقد بين باهل Bahle في تحليله لسيكولوجية الابداع أنه حسرية
 منظمة ، وقدره خصبة ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام معين distipine
 وهو يرى أن النظرية « الديونيزية » diony sique في الابداع تنافض
 الملاحظة السيكولوجية مناقضة مطلقة ، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية
 ولا شخصية تند عن ارادته ، بل ينبغي أن يعترف النفساني بوجود ارادة
 استيطيقية في أعماق الفنان تنظم لنفسه نظاما صارما وهذا النظام يتولد
 عن المجهول الذي يبذله في وعى لبلوغ هدف معين ، وحياة الفنان عبارة
 عن انتصارات تتقدم شيئا فشيئا على شخصيته كفنان .

انتصارات ترتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب بتحقيقها ، لهذا
 يخلق لنفسه ضريا من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية .

فنظرية الابداع الاستيطيقية تتسجم مع المشاهدة السيكولوجية وليس
 لنا أن نخشى بعد أن تعوق الاستطيقا التي يتصورها الفنان في وضوح
 انطلاقيه ، مادامت هذه الاستطيقا تؤلف الانطلاقة نفسها .

تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى

يتعين على الفنان أن يكشف في نفسه أمرا استطيقيا قادرا على تحرير
 قدراته الاصلية .

للموسيقى الام runstwoahen فلا يمكن أن تولد الارادة الفنية
 وعيه لمسيره التاريخي . فتاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقا
 لمنطق داخلي يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف
 أنواعهم . والتعرف على هذا المنطق الداخلي والاحاطة بكيفية ادراج
 شخصيته الخالقة في ذلك المنحنى التاريخي الذي يلتزم به الفن الموسيقى
 هذه الشروط الأولى لابداع خصيب .

وفي كل زمان ، وعلى الاخص في يومنا هذا ، توضع المشكلات الاساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية • اينبغى علينا المحافظة أم التجديد ؟ ماذا ينبغى علينا أن نحطه ؟ ولابد من التمييز في الفكر الموسيقى لكل مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه وبين ما ينسب اليه هو بالذات ولكن ، أيا كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى ، فإنه يرتبط دائما في نهاية الامر بتراث معين فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعالة التى تبغى التأثير على المجرى التاريخى للفن الموسيقى ينبغى عليها أن تستوعب هذا التراث أولا ولا يستطيع الفنان الخالق أن يبدع عملا يتسم بالخصوصية الا اذا وصل الى الوعى بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيها شخصيته •

ولسنا في حاجة الى المغالاة في أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن الموسيقى ، لان الفن الموسيقى هو أكثر الفنون امكانا في الشكلية تراه يتطبق في الزمان وفقا لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له وقد نتصور في يسر أن نتكلم شعرا أو ترسم صورة دون أن نضع في اعتبارنا التطور التاريخى لهذين الفنين ، ولكن من المحرم على الموسيقى أن يبدع خارج المحال التاريخى • وكل عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجا من التقاليد الموروثة ومن التجديدات ، وذلك لان كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ويواصل ما انتهوا اليه • فهو يقبل اللغة الموسيقية التى تأكلت من اليه ويعمل على تطويرها في آن واحد • وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضا أن يمهّد للمستقبل ومن الواجب أن يكون فسكرة الموسيقى أصلا ومبدا مثلما كان نهاية أفضى اليها غيره • ونجاح أعمال أى موسيقى لا يكفى لتبريد الاستطيقا التى تقوم عليها هذه الاعمال ، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوصيتها ، وعلى أنه من الممكن أن يستعملها بوصفها تعليما وقاعدة • وكل فنان جدد يرغب في أن يكون له تأثير تاريخى ويريد أن « يؤسس موسيقى المستقبل » على حد قول Hindemith الذى ينظر عمدا الى أعماله بوصفها تجارب

تلاميذه •

جاءت لكي تفسر على صحة استقطابا جديدة ينهض أن تتحقق على أيدي
والاشكالية الاستيعابية توضح عن نفسها على أساس تاريخي واردة
الغنان الحديثة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بلشكل جديدة
والخصائص الحديثة ، يرتبط بعضها بالخصائص الأخرى ، وكل أبداع حقيقي
ينبع عنها يسمى «بأهل» Bahle والاشكالية الموسيقية
الاشكالية التي لم يسبق حلها ، تلك المشكلات التي يضمها تطور الفكر
الموسيقى بنفسه • وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به وحل هذه
المشكلات يقضي إلى الفور بأشكال موسيقية جديدة • أما الإطلاقية أو
اندفع الثورة *l'elan nevolutionnaire* فتتبع دائما وفي نفس الوقت
من المشكلات التكنيكية والشكلية • والفنان الموسيقي يلتزم في أعماق نفسه
بمهد مؤداه من يكون « أصيلا » وأن يثير ويحل مشكلات جديدة في مجال
الفكر الموسيقي •

غير أن هذه الأصالة لا تتخذ لها معنى إلا في مقابل ما مضى تجدد
ويستمر وبه في الوقت نفسه • وقبل أن يخلق الفنان شيئا جديدا عليه
أن ينسحب لنفسه الاشكالية الموسيقية التي أبعدت عن سبقه ويحسب أن
يكون على ألفه بما وإن يقتل بينها في حرية • كما ينبغي أن تولد الحاجة
إلى التجديد بامتلاك الاشكال الجديدة عن الشعور بعدم كفاية الاشكال
القديمة ، ومن الاكتشاف فيها وفي تطويرها انطلاقا صوب جانب جديد
يطول المراحل الموسيقي أن يجعلها واقعا ملموسا • ويخرج شومبرج فوجدته
التي كبر عن « الملهونية » على ضرورة قيام المؤلف الموسيقي الناشئ
بمواجهة أعظم الماضي الموسيقية صياغة جديدة ، والاشكالية بالقواعد
التقليدية أبطلها وقد تمكن ألا يتخطى عنها الابتعاد عن جاذبية خارجية •
أو لا يفتي على الإطلاق التصدي عن القواعد القصوى بذاغ من الرادق
جزائرية تعطي تلك القواعد • • وإذا كان كل فنان مبدع متطور يستطيع

أن يضع مشكلات جديدة بمزمل عن تاريخ الفن الموسيقي ، فإنه لن يبدع عملا يتسم بالخصوبة الا اذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه في ذلك التاريخ ، والا اذا مساعد على نحو ما التطور المنطقي للفكر الموسيقي الذي يجده مسجلا في أعمال أولئك الذين سبقوه . وهكذا لا قيمة للتجديدات التي يضيفها المؤلف الموسيقي للفكر الموسيقي الا اذا كانت تلك التجديدات اجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه .

ويجب أن نرتاب في الثورات الفنية التي تزعم أنها تجدد الماضي جملة وتفصيلا ، فهذه الثورات التي لا يمكن أن تولد الا من بدع عابرة اذ يكتشف عجزها عن الانخراط في التطور التاريخي للفكر الموسيقي . وثمة « ابداعات » من العدم (anihias) لها قيمة نظرية ولكنها لا تحل اى انتاج أعمال لها قيمة محسوسة ، بل تغل خارج التاريخ الصي للموسيقى ، ولا تترك عليه أى تأثير .

وأعمال الموسيقي حتى تكون ذات وزن ، تضع قيمة لاستطبيقا قابلة على الدوام لتجديد متجسد . ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما لهم من جراءة . . ونلاحظ في أيامنا هذه عودة الى الاشكال التقليدية ، عودة تشهد بالوجود الصي دائما لاستطبيقا معينة اعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائيا والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود ، ونمضى أنها تحيا هو أنها تتحول روحيا . وثوراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها منبعا للإلهام . وهذه الاعمال أشبه بأن تكون أيضا برهانا على استطيعا تتجاوزها استطيعا قاهرة على انتاج شعار جديدة وفي مؤلفات الملهي ثمة امكانيات تخرج الى حيز الوجود . امكانيات كان يجهلها المعاصرون لذلك الماضي ، ويقيم بناء العقل الموسيقي من جديد ، وفقا للمقتضيات العصر الحديث الذي يبلغ الى الوعي بنفسه

عن طريق تلك المقتضيات •

والتفكير في مؤلفات الماضي هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن
 انوعى بأمر الاستطيقا بالنسبة للعصر الحاضر ، والعثور فيه على منبع
 للإلهام قد تحرر فعلا من ربة الماضي • وكل عمل يتم تصوره على أنه
 اختيار لاستطيقا معينة لا ينتج محاكاة عميقة وانما يغذى فعلا انطلاقه
 خلاقة • وحين يدرس سترا فنسكى باخ ، فانه يكشف منه أسلوبا الا أنه
 يتجاوز على استخدام باخ لهذا الأسلوب والعثور في الحاضر على أسلوب
 معين من أساليب الماضي ، معناه اعادة بنائية داخل عالم لحنى مختلف
 تمام الاختلاف ، عالم يقتضى ألا نحتفظ من هذا الأسلوب الا بالعنصر
 انعالى ، المعاصر دائما وقد يكون مثل هذا الاكتشاف انهارموتى المنعزل
 الذى يلتقى به المؤلف الحديث في مؤلفات مؤلف من الماضي نقطة بداية
 مذهب هارمونى جديد • وعلى هذا النحو ألتقى « شونبرج » عند « بيتهوفن »
 ببذرة مذهب هارمونى قائم على « الرابعة » ^{laquarte} وبذلك يمكن
 أن تكون مؤلفات الماضي منبعا للإلهام بقدر ما تكون تخطيطا مبدئيا
^{ebowche} لاسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيها
 عن اختيار لصحته •

وليس كل ما ينتمى الى الماضي شيئا مينا بالضرورة ، فكثيرا ما يكون
 انتجديد ظاهريا ، ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره • وعلى هذا ليس
 النزوع الى ما هو عتيق أجرا مستهجنا بالضرورة : فبدلا من أن يكون
 مجرد عيدة الى الماضي ، فانه ينبثق أحيانا بصورة تلقائية من الحس
 الجمالى لشخصية الفنان المبدع من حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهري
 من الفكر الموسيقى • وهذه الفكرة يصورها ما يقوله « بيير سوفتسنسكى »
^{Pier sowl chinsey} فى التعرض الحديث عن العلاقات بين
 بعض أعمال ستشافنسكى والغناء الروسى ذى السطر اللحنى المفرد
^{Plain - chanl} : « الأغنية الروسية ذات السطر اللحنى المفرد »

عبارة عن شكل موسيقى يكون فيه النمو الموسيقى وتركيب الايقاع وانسيابه شيئاً واحداً • وقد كان سترافنسكى هو أول من قام بمقارنته المبدعة في بعض مؤلفاته الغنائية مثل « الاعراس » Les noces والاغاني المرحية Pouboul Ki والثلث وأوديب ملكا ، تمام عن طريق غير مباشر يتناول ويبحث الاغاني الدينية الروسية ، وهي ذات تراكيب كان ينظر اليها منذ قرون على أنها بمعزل عن النطق الموسيقى وكانت تعتبر بدائية والواقع يثبت مرة أخرى الى أى حد يقوم أصل بناء سترافنسكى الموسيقى كله ، ومفاهيمه وحده على العنصر الانطولوجى « الوجودى » فى الموسيقى الروسية وفى الموسيقى بوجه عام •

ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحكاة ومن التحطيم فى آن واحد ولا ينبغى عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود وما بين ما هو أصيل أو أن يفكر فى أن الصورة السوية للفكر الموسيقى قد تحدت تحديدا لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضى • ولكن ينبغى عليه أن يعرف أيضا أن التجديد ليس بالضرورة قطيعة مع الماضى واننا بأفكار هذا الماضى انكارا تما نجازف بتحطيم ماهية الموسيقى وقانونها الاساسى والعناصر التى تستحضر أحيانا الموسيقى البدائية فى أعمال بعض الموسيقيين المحدثين لا نستمد بالضرورة من محاكاة واعية ، ولكنها تترجم فى كثير من الاحيان عن إعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الاساسية التى تعبر عن شروط امكان الموسيقى والتى تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق بما تنسم به من نقاء • وسوف أذكر مقدار الاختلاف بين ما ليس الا محاكاة سطحية وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهرى له دائما طابع الحاضر فعين أعاد سترافنسكى اكتشاف « الايقاع المربع » لى يؤسس تجديداته الايقاعية الجزئية ، فانه لا يحاكي وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون ادراك الايقاع فى صورته النقية ويجسده ويؤكد على وجود زمن قياسى متجانس تتعظم بالنسبة له ممكنا •

وسترافنسكى فى جمعه بين الايقاع والمزورة المجموعات الايقاعية

المتباينة سواء أكان هذا الوجود حقيقيا أو يجلبنا فبشعر شعورا حادا بحقيقة الارتفاع ، ومن الموسيقيين من دعوا بابتكار القواعد الموسيقية في الأزمان السالفة ، ولكنهم سرطن ما أوتوا لأن تلك القواعد هي وحدها القادرة على احتواء تجديداتهم الجريئة ، وهكذا تكسب القواعد القديمة عندما يعاد اكتشافها عزلا من القوة ، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تحمل التجديدات الجزئية التي كلفت غربة عليها في بداية الامر وليست المقامية التي عاد اليها ستراهنسكي هي التي تتعارض مع ثراء التآلفات المتناظرة ولا مع تعدد المقامات الدقيقة القديمة ، بل ولا مع المقامية المتعددة poly tonale وانما هي المقامية القادرة على مساعدة هذا التضدد في المقامات وعلى تسميره ، بدلا مما كان يبدو مناقضا له .

وعلى المؤلف الموسيقى لكي يتحرر من تحكم القواعد القديمة مع تسليمه بالاعتماد على تاريخ تطور الموسيقى ، ان يعرف كيف يرقى الى عموميات الفكر الموسيقي . وهذه العموميات تنقسم الى نوعين من الشروط : الشروط الشكلية Conditions formelles التي يقتضيها التعبير الموسيقي والشروط الاكستيتيكية (أي التي تنسب الى علم الاصوات) Conditions acoustiques التي يلقي فيها التعبير الموسيقي أشخاصا بالاوضاع الاساسية في عالم الاصوات . قد توجد حقائق أكستيتيكية جوهرية يتعين على الفكر الموسيقي أن يخضع لها ، ولكن يبدو أيضا أن هذه الحقائق في حاجة دائمة الى إعادة تقويمها عن طريق الاشكال الموسيقية ذاتها . ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها في مؤلفات الموسيقيين المحدثين تشهد على تجديد الأحناس بالتآلفات الجاهنية . وهو أحناس اعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد جدته حال كونه قد اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد في الشكل . ونستطيع أن نكتب التاريخ الترموني لمؤلف الخامس (أي البعد بين صوت أناس وخامسة) وأن نبين أن دلالته ودوره قد كائنا دائما أساسيين في الفكر الموسيقي ، ومع ذلك فإن هذا المؤلف بين الصوت وخامسة وقيمته السمعية

لا تضيير فيها ولا تحوير • يتخذ صفة حسية متغيرة عبر تباين الأشكال
اننى يوضع فيها (ويكفى أن نفكر في الاختلاف الذى يفصل بين تألف
القامسات عند هيوس وعند سترافنسكى) يقول أ • شيفر في كتابه
« سترافنسكى » ص ٢٩ (ريدر ، باريس ١٩٣١) إذا كان تألف الخامسة
عند هيوس يتمتع بشفافية وهارمونية تنقضا بعد الثالثة ^{terce} فإن
تألف الخامسة عند سترافنسكى يقدم لنا بالأحرى لونا أقرب الى صوت
القرار في موسيقى القرب والارغول ، فهو يعمل كسناد لضروب من الجراة
البوليفونية » •

وسيلوب سترافنسكى الاصيل هو تجسيد بعض المقولات الجوهرية
للفكر الموسيقى في صورتها النقبة والكشف بذنك عن الطابع المحسوس
الكافى فيها كان يبدو وشكلا خاويا •

وهذا التكرار الذى لا يكله لنفسى « ألوثيف » الذى يميز ميلودياته
والذى نجده في الموسيقىات البدائية هذا التكرار هو عند سترافنسكى عبارة
عن تجسد عفيف لاهم وأعم القوانين التى تتحكم في الصبورة اللحنية ،
وجميع المؤلفات القيمة تلتقى في أمر واحد هو خضوعها لمنطق عام للفكر
الموسيقى لا يمكن الخروج عليه •

ولكن ينبغى ألا نغاطب بين ضرورة التجميع وبين الصل على قلب المبادىء
التي لا يمكن أن تقوم أى موسيقى بدونها • ولأن بعض الموسيقيين
المحدثين قد رأوا في المقامية ^{la tonalité} التعبير عن مطلبه جوهرى
للفكر الموسيقى ، غدا بهم يعبرون تجديداتهم الهارمونية بتجديد الخروج
عنها • ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هي التى تتلك قيمة أبدية ، بل هي
الصفات الكوسميكية التى لا جدال فيها ، وبالحقيق الحسام للفكر الموسيقى ،
فك المقامية هو رابط الإحساسات والأشكال ويمسك بمعضلات بعض الاخوة
« ما انقطع الصلة بالتيارات الكبرى والحضرة فمضاه بالضرورة الابتعاد
على المقامات الابدية التى كانت الأصل في تفكيرها » •

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقى من انتقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية والثورة في الموسيقى يمكن أن تولد من العودة الى المابع وعن التأمل الفاقص لمفكات الفن الموسيقى • ومثل هذا التأمل تساعد المعرفة بتاريخ الموسيقى الذي يسمح باكتشاف ثبات الاشكال التي تسيطر على ما في ضروب التككيك المختلفة من تباين • وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقومات الفكر الموسيقى •

لكي يؤسس العلم ويعيد بناءه ، فكذاك يمسود هندميت لكي « يؤسس وكما عاد ديكارت الى البساطة التي وجدها في عبارة « أنا أفكر » موسيقى المستقبل » الى الشروط الجوهرية للفكر الموسيقى • وقيل أنه قد انضمت جوانحه على اتحاد الروح المحافظة بالروح الثورية • ويجتهد هندميت في أن يكشف في القواعد التقليدية التي يريد أن يتحرر منها الجداً الابدى الذي يؤسسها والذي يجب أن يوجد داخل القواعد الجديدة ولهذا السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة مع المحافظة على التنظيم المقامى كمطلب ثابت من مطالب الفكر الموسيقى •

ويرى هندميت أن التجديد في المبادئ ينبغى ألا يمس المبادئ العامة الجوهرية فهي الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله والمهم بوجه خاص ألا تمكر الموسيقى الجديدة صفو الصبائية الطبيعية للاذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الالحان والمقامية عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل على اثرائها لا على الخائها • ولنا أن نقسائل : لماذا كانت المقامية المتحدة *Polytonolite* أمراً نتحمله في يسر شديد ؟ السبب هو أنها لا توجد في الواقع بالنسبة للادراك الحسى الذى يربط بين كل تألف وبين صوته الاساسى ويرغما بذلك على أن نخضع أحد المقامات للآخر • ولكن يحدث في كثير من الاحيان أن ترعج الموسيقى الصديئة الصبائية الطبيعية للاذن بالنسبة للقوانين الهارمونية ، والخطر هنا أعظم لان الاذن أشد حساسية من بقية الحواس في تحملها ما يناقض القوانين

الطبيعية ، ويبدو أن المادة اللحنية تسمح بكل نزوات الروح وتبررها •
 وإذا كان المهندس المعماري يحترم بالضرورة الابعاد الثلاثة وعنصر الثقل ،
 فإن الموسيقى تفعل كل ما يزيد • ففي الالحن قوانين محفورة هي السند
 الابدى لاي فكر موسيقى متماك ، وهذه القوانين تبقى دون أن يعتمريها
 تغيير وراء تباين الاساليب ، ولا تستقيم أية جراءة يقدم عليها الفكر
 الموسيقى إلا اذا استند عليها منذ مبدأ الامر •

ويؤكد « هند ميت » أن المذهب الذي يقترحه يدرر موسيقى الماضي
 ويؤسس موسيقى المستقبل في آن واحد • وهو يضرب أمثلة لبيين أن
 « المنهج الذي يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها في كل
 الأزمان » ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة المحافظة والنزعة الى
 التجديد الذي تقدمه فكرة هند ميت الاستطيقية يقوم على تأمل يهدف
 الى توضيح المبادئ الجوهرية للموسيقى •

ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة :
 « سوف يجد القارئ في هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى على
 النحو الذي تنفتح فيه عن التكوين الطبيعي للانظام ولهذا السبب كانت لها
 قيمتها في كل العصور » • وما ينبغي أن نستبقيه من مذهب هند ميت ،
 الموسيقى هو الاسس التي كان يشعر أنه أقام مذهبه عليها والتي تصور
 مفهوما أصيلا للتاريخ الموسيقى وهذا المفهوم يصبح بالنسبة للموسيقى
 الحديثة منبعاً للإلهام ، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة التي يتحقق فيها
 الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى • ولا ينبغي أن تلقى المؤلفات الحديثة
 المؤلفات الماضية ، بل عليها أن تبررها مستندة على القوانين الجوهرية
 للفن الموسيقى • فإذا كان لابد من التوسع في الاشكال القديمة فيجب
 الابقاء على المبادئ الثابتة المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه • ومن وجهة
 النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين المحدثين على قواعد قديمة
 داخل تجديدهاتهم الحديثة •

فبمعرفة المبادئ الجوهرية التي يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقي
نتحرر من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائما من
عنصر لا يبلى .

المضمون والشكل

إن الاستطاعة تستطيع أن تثقن الفنان الشروط التي تجعله في وعي
بلاكانيات المتبينة المعروضة عليه وتستطيع أن توجهه إلى ضرورة
الاختيار بين الاكانيات وضرورة الاخلاص . وربما استطعنا أن نقول أن
كل عمل عظيم لا يوجد الا بواسطة ولأء الفنان المبدع لفكرة جمالية يسمى
إلى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها ، وحتى يلتقى بذلك المتجسد اللحني
الاصيل الذي يسمى إلى امتلاكه .

والشرط الاساسي للابداع الموسيقي الخصب هو أولا الرؤية الواضحة
لما يتلّف منه جوهر الموسيقي نفسه . ولابد أن نحدد في بداية الامر حدود
الممكن وجود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الاكانيات المختلفة التي
تتّاح لنا وما يتطوّر عليه كل منها ، ويؤمن كثير من الموسيقيين بالمسار
الحدسي بالرغم من أنه يتعرض دائما للخطأ ، ولا قيمة له في نهاية الامر
الا بمقدار ما يقوده تأمل باطني له طبيعة شكلية .

والمؤلف الموسيقي الذي يبحث عن أنغامه على البيانو ، والذي يشعر
بسرور اصيل اراء بعض التراكيبات اللحنية ، ويتوقّف عندها ويحاول
باستمرار العثور عليها مثل هذا المؤلف تتوده في الواقع فكرة جمالية
خاصة . وفلك السرور الفني يشعر به هو في الحقيقة وعي بمثلث متلائم
من الاشكال يسمى الفن التشبيدي فيفطن الفنان المبدع إلى أن هناك تباينا
في الاكانيات عليه أن يعرف كيف يفكر هن بينها ، وإلى أن هناك ضرورة من
الحركات التشبيدية التي تستجيب لاحتياجها في نفس العالم المنطقي .
فتمة بعض المؤلفات الهارمونية التي « لا يمكن أي تقويمها composable »

على حد تعبير ليفنتس وينبني أن تكون الحدوس اللحنية التي تتوارد على المؤلف ، مناسبة لديالكتيك يشيد عليها عالم الصوتيات (١) ، وعلى هذا النحو ينبني أن تكون المعطيات الأصلية التي يشرعها المؤلف بسرور خاص بداية لشكل وفكر جديدين . ولابد أن يكون الفنان المدع على وعي بهذا الديالكتيك بين المحيرون والشكل « وهو الديالكتيك الذي تنطوي عليه عملية الإبداع . وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكي للأشكال وكيف يشيدون منها مذهباً يضفي عليها شيئاً من الضمائم ، وذلك نتيجة لامعتارهم إلى التأمل وإلى الروح النقدية . والفن المدع لا يمكنه أن يكتبب اكتماله إلا بفضل تأمل نقدي يتصاعد من الحدوس الصوتي إلى الشكل الذي يوجد فيه بصورة تخطيطية ويؤسسه على نحو غامض .

ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملاً أصيلاً أصالة حقيقية أن يبدع مادة لحنية جديدة ، أعنى أن يطبع اللحنية *la sonore* بشكل جديد . نستطيع أن نقول أن اللحنية عبارة عن مادة شكلية في جوهرها ما دام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها لحنية هو هذا الشكل الهلروني الذي هو بالنسبة إليها شيء طبيعي وجوهري على الموسيقى أذن إن يطبع المحسوس اللحني بطابع شكل أصيل قبل أن يدخفه نهائياً في ذلك الشكل من الدرجة الثانية الذي هو المصنف الموسيقى . وإذا كان هذا المصنف لم يعط بعد في هذه المادة الشكلية التي تقوم بأعدادها فإن هذه المادة تكون في أغلب الأحيان هي الثمن الذي يدفع في هذا الشأن .

ويبدو أن التقابل الذي وصفه « كانت » *Kant* بين الفن المفهوم

وبين الخيال الخلاق والفكر النظري قد أصبح من الممكن تجاوزه .
فالموسيقى هي فن التفكير بالانظم وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفني
الذي يعبر عنه ولا بد أن نقرر في بساطة أن الفكر الفني يتميز عن الفكر
العلمي في أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك ، وفي معقوليته الذاتية تماما ،
وهو شكل يسمى الا الى تبسيط المحسوس اللحني بل الى تشييده ومن هنا
كانت صلته بالمتعة . فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الابداع بسلامة
تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذي يزوده به هذا الفكر ، والذي تتمثل
فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحني . وضرورة
هذا الاختيار بالاستمتاع الحسي هي التي اصلت بعض المؤلفين الشبان
فوقوموا فيما يمكن أن نسميه وبالفطأ الحسي »

والاساس الاول للابداع الموسيقى هو الاتحاد الذي لا ينفصم بين
الاحساس والشكل ... الشكل الذي يوجد فيه الاحساس أسيرا مملوكا .
فلا يكفي أن يكتشف المؤلف الموسيقى احساسين لجنية أصيلة ، بل ينبغي
بصورة تخطيطية والذي يوقظ الفعل المكون للفنان . « فالاحساس الهارموني
عليه أيضا أن يكتشف ذلك الموضوع *theme* الشكلي الذي يوجد فيها
الذي يقوم مستلا يؤثر كما يؤثر المخدر وتصبح الحاجة الى تعاطي جرعات
أقوى أمرا ضروريا » كما لاحظ البعض وهكذا يولد الاحساس بثرائه من
شكل مرئي وكأنه شيء شفاف وليس من شك أن المذهب الهارموني
الجديد يقوم على اساس لحني يرى الى توضيحها فلا تتخذ لها معنى
الموسيقى التي تكثف بالتكرار الخالص البسيط لهارمونيات عدوانية ،
والتي تقتصر على تقديم أصوات رتافرة في الضيق المألوفة . فهي موسيقى
لا قيمة لها لأنها لا تجدد الفكر الموسيقى . وما أكثر الموسيقيين الذين راهبو
ضحية نزع حسية لا شعورية *Sensuoktime Incontient* . لقد بحثوا عما لا

تتوقعه الإذن ، ونكتنبوا المتباينات بعضها فوق بعض • ولكن سرعان ما سئم الناس من هذه « التآلفات الجديدة » *accords nouveaux* التي لا تعجائب مع أى فكر فبال • • • كما سئموا من هذه المتباينات التي تكسبت اعتبارا ، والتي توجب عنها عن إخفاء انعدام التفكير أو ابتذاله فمن نجد تحت هذا التقييد الظاهري للاحاسيس صيغا مستهلكة أشبه الاستهلاك • فمن الميث اذن أن يبحث المؤلف الموسيقي عن أحاسيس صوتية جديدة ليست في الواقع سوى صدمات وحشية • لا قيمة للاحاسيس دون إمكانياته الشكلية ، لا لأن هذه الإمكانيات تسمح لنا بتجاوز الاحساس النحت ، ولكنها بالأحرى لأنها وجدها التي تسمح لنا بإملاك الاحساس أي ببنائه •

وثرء المضمون لا يكفى لاختفاء ما في الشكل ، فليس لاكتشاف أى تآلف جديد ، أو اثرأ أيا كان شأنه للمادة اللحنية من قيمة ، إلا إذا فتحا المجال لإمكانيات شكلية جديدة فلا بد أن تتطوى التآلفات الجديدة في ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها • وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الاحساسات الصوتية التي لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد انتشرت فيها وكأنها ملوثة لنا • والمؤلف الموسيقي العظيم يفهم فكره وقدراته على الشكل ، يلج في عالم صوتى قد أبدعه والنزعة للجسبه في المجال اللحني تحطم نفسها بنفسها فلا بد أن يشيع الحياة في الاحساس شكل يعطيه تمايزا هائلا ويجميه من الغناء بأن يدرجه في مذهب مقول •

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التي لا يتضمن أى مذهب جان هونى أميل عولالى تشيه استخدام متباينات لم يتعلمها الفكر • • • ومع ذلك فقد أعقدها بنظرها الاتقى *lineaire* ورشاعتها التجريبية • والميلودية عادية على أن تتحدد الاحساسات الهارمونية داخلها الضيق والتبعية نفسها ، إذ أن المتباينات والخرايب التي يحفلها الميلودية في

الهارمونية تكون مبرزة أفقياً . *linearement* . وبذلك يتم انقراضها من الطابع اللاهـدد الذى يتسم به الاحساس البحت وهكذا يبدو أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الاحساس الهارمونى واضفاء الشريعة عليه . أن تطور الهارمونى كان نتيجة لاثراء الكونترابنط ونمو البوليفونية . ولم يستتجج أحد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تكون تابعة بالضرورة للميلودية لأنها هى وحدها القادرة على اعطاء شكل للاحساس الهارمونى . ولما كانت الهارمونى لا تريد عن كونها مجرد احساس غفل يخلو من الشكل فانها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ولا بد لها لى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تتقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنط وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل ما فى الكلمة من معنى .

ولقد آثرت الموسيقى الاوربية الاحكام الشكلى لهارمونية الذى لا يسمح للمحسوس بالظهور الا تحت سلطان الشكل آثرت على ثراء ودهانة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بها الموسيقى الشرقية . كما آثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية على التأثيرات السحرية *effects* . وفى هذا التمسق تبنى الشكل قادراً على أن يتقبل أكثر ما كثر وقائع صوتية *faits acoustiques* كانت غريبة عليه فى بداية الامر . ويبدو ان الاشكال البسيطة هى أغنى الاشكال وهى التى تضمن أكبر ثراء للاحاسيس . واذا كانت المقامية *tonale* قد بدت قادرة على تقبل كل ما فى التجديدات الموسيقية من تباين وما فى المتغيرات من تعدد فذلك لم يحدث الا بعد أن اكثرت شكلها الاساسى بكل صفاته ، بأن نبذت الوقائع الصوتية التى كانت غريبة عليها . أما الموسيقى للشرقية التى رفضت انهارمونية وصورها البسيطة التى تتطوى عليها فقد وجدت نفسها جبيسة الانتماء الى المنح للفروق الميلودية الدقيقة *nuances melodiques* . ولم تبتدع طبع أن تؤسس أى فكر موسيقى يمكن أن تقارنه بفكرنا . وبدلاً

من المقامية التي تقوم على وقائع صوتية مخفارة من أجل قيمتها الشكلية .
أخذت تصلح شيئاً فشيئاً ما كانت محرومة منه في البداية .

والفن اختياري ولا بد له من أشكال بسيطة بل تقليدية إذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية ، وأن يحقق ديانكته العالم الحسي (١) :

dialectique du monde sensible الذي يسمح له بأن يسيطر على هذه
النزعة ، ذلك أن النزعة الحسية عدوة للاحاساس الذي تضعفه بقدر
ما يضاعف الشكل من قدرته . وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار
بساطة شكل من الأشكال . وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجة
لغوى الاحاسيس الصوتية التي تغلبت من الشكل ، أو تخطت فيما بينها
أشكالاً متناقضة . ومن هذه النواحي لا تتولد سوى ميوعة رتبة ، لأن
الاكتمال الحسي لا يولد الا من أحكام الشكل ، والشكل الذي يخلو من
الاحكام كالشبكة ذات الثقوب الواسعة لا يقتضى شيئاً من واقع الانغام .
فإذا كان لابد للموسيقى من أن يحاول احتضان أكبر تنوع ممكن من
الاحاسيس لزم عليه أن تكون تلك الحاسيس متضمنة داخل شكل بسيط
رأيا كانت الاختلافات التي تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن
البعض الآخر فيبدو أن مطعمها المشترك دائماً هو أن تعيد بناء الصرح
للحنى ابتداء من أحد أشكاله الاساسية وكما أن الهارمونية الكلاسيكية
تقوم على أساس تراكيب الابعاد الثلاثة فقد حاول شوبنيرج بتقسيمه لهذا
المبدأ أن يتناول مقامية الواقع الصوتية من جانب الانغام الرابعة ^{la quarte}
ووجد اختياراً لصحة مذهب الهارموني في أننا نصل دون مشقة بواسطة
تراكيب الانغام ^{la superposition des quertes}

l'echelle chromatique

الى مجموعة ألحان السلم الكروماتيكي

وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلها الى الوحدة .

ونستطيع أن نشاهد في مجرى تاريخ الفكر الموسيقي قديما
الحوار بين الشكل والمضمون (٢) . . والتكاليف الجديدة لم تقبل شيئا
الا بمقدار ما كانت تتجه على تركيبات بلهية
combinations stables
systematique
تستطيع أن تنتج الفرصة لاستخدام منهجي منظم
وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة الى الاستقرار بين الشكل
والمضمون . اذ لا يقبل الشكل الا وقائع سمعية ظهيرة بالنسبة للغة .
فاذا سيطر شكل قديم على عنصر حسي جديد ، تجدد الشكل نفسه من
احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الاولية وهكذا ،
حين يضاف احساس صوتي جيد الى الفكر الموسيقي الذي تم تحريكه
فعلا ، فلا بد من أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مع الاطر
التقليدية قبل أن يطرأ التعديل على هذا الاطر . ولقد ظهرت المقامية على
أنها قادرة على تبرير وتقبل اثرات لحنيا لا محددا يعمل على تحويلها الى
نفسها بصورة مطردة ويبدو أن هذا التحويل البطيء هو الذي يمكنه وجاهد
أن يضمن أحكام الفكر الموسيقي .

ولا يمكن أن يتسع الشكل الا اذا وضع في البداية . فلتعد سمعت
المقامية بالاستتمال على نصيب من المجال اللحني يأخذ في الاتساع دائما
والأجل لا يمكن قبولها في صميمها الاشكال القديمة وتحت ستارة سريلين
ها لا يتكشف شكله الخاضع . وقد يبدو أن الشكل التقليدي يحاول أن يبور
لنفسه أحياسيس صوتية جديدة ، ولكنه لا يلبث في كثير من الأحيان حتى
ينخل تحت تأثير الاشكال البدائية المقامية في تلك الاحاسيس البسيطة
فيجب انقاذها على أنس جديدة . ولقد انهارت المقامية الكلاسيكية
بفعل الفزعة الكرومانيكية عند كل من فاجنر وسيزار فرانك وتحت تأثير

التجريدات التجريئة التي أقدمت عليها الإيطالية العرسية l'impressionisme
 و laconisme ولا جدو اللامقامي l'elonalite ادعا من
 الجسم exnihilu بقدر ما تبدو نتيجة وبديشا منطقيا لوقائع
 موسيقية قائمة معلا وهذا يعمل انراء المادة اللحيية على تمويص الميادي
 التي لا تستطيع أن تحصل هذا الاثراء . وقد ولدت المقامية المتعددة
 polytonalite هذه اللامقامية صوره اعطاء شكل الانعكاس العربي التي
 تندمج بها الموسيقى الحديثة . وهما شكلان رد فكل للفكر الموسيقى صد
 ما شعر به « شوبرج هو » (هيدويتيت) يوصفه نصيحة مفهوم تحويل الانعم
 altérion بهذا المصوم الذي بعده مبررا بالنسبة للمقتضيات
 المقامية التي لم يعطها اليها والدي لا يعبر على هذا النحو الا عن معموليه
 سلبية نوعا ما لشكل ايجابي قادر على الاستمال بصورة معاكه على هذه
 الاجايبس الجديدة التي هي الانعام العربية ولقد جاهر شوبرج بأبه
 صد المقامية التي تدعى (حله الانعام العربية) أنها تشتمل على ما هو
 « غريب » على حد التعريف نفسه . فأما أن يوافق الفكر الموسيقى على
 أنه مقامى بصورة قاطعة بحق المقتضيات المقامية جميعا أو أن يعترف
 صراحة بالحدود الصيقة في المذهب المقامى ويحاول اكتشاف شكل جديد .
 ولكن ما يقبل المقامية مفهوم أو تصوير تحويل المعم le concept d'atteration
 حتى تبلى عجم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها . وعباره الانعام العربية
 تشهد برعص اعطاء شكل معقول لما يتجاوزها . والمعامية كما لاحظ هدميت
 تناقص البهلاوية بمعنى ما ، فاداكما نجد فيها تعبرا من معرفة معينة
 بالوقائع اللحيية faits sonores فان هذه المعرمة ناقصة لان المقامية
 ليست بمرجى بتقريب أول première approximation 2 وهذا تراكب
 الابعاد الثالثة superposition des tierces صق الى أبعاد حد مما يرمعه
 على الإيجاء الى جيلة الانعام العربية notes étrangères لكي يتكيف
 مع ثراء الوقائع اللحيية بلحظه . ويعتقد شوبرج أنه قد وجد في مذهب
 تراكيب الابعاد superposition des quartes شكلا شاملا سمى فيه الكوكبية

بحيث لا يستبعد شيء من مجموع الوقائع الهارمونية
la notalite des faits harmoniques

ويعتقد شونبرج أن الشكل القديم يجب أن يختفى عندما يصبح
وكأنه شيء خارجي على الاحاسيس الجديدة التي يتقبلها • فقد اکتمل
الاثراء اللحني الذي كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية • غير أن شونبرج
يفكر أنه قبل أن يقدم بمذهبه كان هذا المذهب وكأنه قد تحقق فعلا
بصورة غامضة في الاحاسيس الصوتية نفسها • ولم تكن المقامية حينذاك
أطار مصطنع وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحدس • ويذكر أيضا
أن ما كان مجرد « طابع صوتي » *timbre* قد تطلع الى أن يصبح شكلا •
ولم يكن للتألفات الجديدة في المرحلة الاولى لظهورها سوى قيمة انطباعية
impressioniste في بادئ الامر ، ولكنها لم تثبت أن وضعت عالما
شكليا جديدا • وقد يصبح تألف منزل عند مؤلف موسيقى نقطة بداية
لمذهب هارموني جديد عند من يأتون بعده • وعلى هذا النحو تتطور
الامكانيات الشكلية للاحاسيس التي لم تكن مقبولة في البداية الا بوصفها
طابعا صوتيا *timbre* • ويحاول « الشغل » على مر التاريخ تبرير
وتثبيت الاحاسيس التي لم تكن تستجيب في البداية الا لما أطلق عليه
والواقع أن *harmoni intuitive* شونبرج انضم الهارمونية الحدسية
المؤلف الموسيقي الذي يكتشف للمرة الاولى هارمونية جديدة لا يحتفظ بها
الا لانه يشعر فيها بالامكانيات الشكلية ، وهذه الامكانيات هي التي
تؤسس المتعة التي يشعر بها في تلك الهارمونية الجديدة • ويعترف
شونبرج عند دييوس مثلا على أن السلم الثنائي الشامل *pandiatonique*
وتألفات الربيع تنضج « آثارا جميلة من الطابع الصوتي » غير أن الانطباعية
ليست في نظره نزعة حسية *sensualiste* خالصة على الاطلاق : ففيها يتم
التحير عن « هارمونية حدسية » لا يمكن بدونها أن يكون للاحاسيس
الجديدة التي تقدمها لنا أي معنى ، وهذه الاشكال التي أحس بها دييوس
حاول شونبرج أن يفرجها الى خير التنفيذ في مذهب محكم ، فأصبح

السلم الثنائي الشامل pandiotonique وهارمونية الرباعيات de quarte
حقائق شكلية وبنائية structurelles قادرة على أن تحمل الصرح
الأخفى كله دون الاستناد الى شكل غريب .

وهكذا يبدو أن شونبرج يوافق على أن أى احساس جديد لا يعرف
كيف يتلقى حق المواطن في عالم الاشكال الموسيقية أن لم يحمل معه
شكلا جديدا يسمح باثراء الاحساس والفكر في وقت واحد . ويستجيب
النفوذ المألوف للفكر الموسيقى في المادة المحسوسة للعالم اللحنى لمجهود
مطرد من التوليف ————— يقوم به هذا الفكر . ولقد أرجعت المقامية
الى الوحدة عددا يترادف باستمرار من الوقائع اللحنية faits sonores
ولكن كلما أمكن الاطاحة بالعالم الصوتى احاطة أمنيته ازدادت أيضا
« وحدة المفهوم » l'unité de conception وكأنما يجب على الشكل ان
يزداد تأكيداً لنفسه كلما ازداد المصالح الحسى الذى ينبغى ان يحمله
ثراء . فالماذاهب الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما في الوقائع
اللحنية من تعقيد ، ولكنها تريد أن يكون اشتمالها على هذه الوقائع في
شكل بسيط . فان شونبرج وهندميت يعممان المقامية حتى يجعلها أشمل
وأبسط في الوقت نفسه ويتخذان من السلم الكروماتيكي أساسا لهما لكي
يتحقق ذلك التعظيم المتكامل systmatisation integrale للمادة اللحنية
التي استعصت على الهارمونية الكلاسيكية وهنا تكسب النزعة الكروماتيكية
Le chromatisme عندهما لأول مرة قيمة التدرج بقدر ما هي
مؤسسة تأسيسا هارمونيا — أعنى أنها قد أحيلت الى شكل بسيط وليس
من الممكن السيطرة على الوقائع الصوتية الا عن طريق قدرة الشكل
الاصيلة . ولكن يبدو أن الشكل يستطيع أن يقوم بدورين مختلفين : فهو
أما أن يعرف أو أن يبدع . لماذا عرف أحيانا كيف يبدو مخلصا للوقائع
الصوتية الطبيعية ، أليست له أيضا القدرة على ابداع وقائع جديدة فتجارب
صوتية جديدة ؟ فالاحساس لم يكف على در تاريخ الموسيقى عن الاعتماد

على الشكل: ويتكفى أن التطور الذي له مفهوم التوافق *La notion de consonance* تحت زعمنا لظهور المتعضيات الشكلية *exigences tonales* يفرض المقابلة. لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ولم يعد موضوعا في ذاته ، وإنما يرضع بالنسبة للمقتضيات المقامية

بيد أن الشكل لم يقتصر على تمديد الاحساس : بل لقد توصل إلى ابتداعه بأكمله ، واليعد الصوتي الواحد يتخذ مسماني متعارضة تمام التباين وقد يكون توافقا أو تتافرا وفقا للشكل الذي يلتزم به ، وهو توافقي ظاهري *schein konsonanz* وتتافر ظاهري *schém Déssonanz* حيث يقتضف الاحساس السمي صفة هي عكس صفته البدائية وعلى هذا النحو يبدو أن الحسوس اللغوي ليس إلا مادة مجسدة ، طيبة تمام الطواعية لفعل الشكل .

فلذا يمكن الشكل يحتفظ القدرة على التماس المجمع يواجه مشكلة الاختيار بين موقفين يصرهان لوجه التوافق اللغوية :

وعدا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين الترتيب التجريبية *empirique*

والشكلية *formalisme*

هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللغوية ، أم يختار القدرات الحرة للشكل التي تحقق عالما صوتيا لا يستعد الا من هذا الشكل وحده ؟ وسنرى كيف يمكن لهاتين الإمكانيتين اللتين تحقق المقامية المتوازن بينهما أن تمعا الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقي .

الطريقة التجريبية

توجد طريقتان جوهرتني في الابداع (١) : طريقة تصدر عن الهمام مادي *inspiration materielle* (أي عن المضمون) وطريقة تصدر عن الهمام شكلي (أي عن الشكل) وفي الطريقة الأولى يبدو كأن الشكل نابع من التجربة السمعية ، أما الطريقة الثانية فتجعل هذه التجربة ممكنة .

ونحن إذا تأملنا المقامية التي نجد لها ما يبررها *a priori* ونعبرها *a posteriori* على السواء رأينا أنه من الممكن تحويلها لحساب النزعة التجريبية أو النزعة الشكلية بواسطة الخطأ في التوازن بين الشكل والمضمون الذي تحققه . كما يمكن أن نصورها نحسها ونفلس أعظم الوقائع المادية ، أو أن نحافظ على صرامة الشكل ، أو تطويع الوقائع اللغوية حسب مقتضياتها ، والفن يتجذر من هذه المواضع *concoction* أو يؤكدها ، والروح يتطلع إلى السيطرة على العالم اللغوي ، أو يقيد لا تبحث إلا عن السيطرة على نفسها ، أو تتلاشى حريتها وتصرعها بالضرورة ، وهي تريد أن تتوغل في أعماق المحسوس وتجاوز ما هو قبلي ، فيشكلها ، أو تجلوه المحسوس أو الشخص *concepte* بغية الاكتشاف من غير أن لها الخاصة ونسبها على أن نعرف نظرية نهجيت الجمالية قبلنا على صورة الاستبعاد الإيصال الميسقة من الفكر الموسيقي ، تلك الإشكال التي نرى عم الروح أنها تعرضها على الإلهان نظاما لا ينبع من تلك الإلهان *ويعبرها* المعنى يمكن أن نجدها قريبة للسلسلة من الإلهانية التي هي أيضا فرعية تجريبية تسمى إلى التجويز من تقليد الشكل الكلاسيكي والكتابات بنظرهم في العلاقات الطبيعية بين الإلهان ، نظريهم *ويعبرها* ينضم إلى الفكر

الموسيقى •

والامر على هذا الشكل بالنسبة لهندميت فهو يطالع في المادة الشكلية التي هي التقنية *la sonorité* الاشكال التي تحدد الفكر الموسيقي الخلاق ، وهو يأخذ على المقامية الكلاسيكية طابعها التقليدي ويقترح استبعاد ما هو قبلي فيها لكي تصبح أشد ملاءمة للتجربة الصوتية الطبيعية • والاستطيقا الجديدة التي يعرضها علينا هندميت هي تعبير عن اخلاص الفكر للاشكال الطبيعية التي يجدها منقوشة في اللحنية السابقة على جبل هذا الفكر •

ويسند عالم هندميت الحنى على وقائع صوتية طبيعية على التآلفات والالحان المرجية *le sons de combinaison* والسلم الذي يقيمه عليه هو السلم رومانتيكى ولكنه يبين لنا كيف يمكن •

استنباطه على نحو طبيعي من سلسلة التآلفات *series des rormoniques*

لنظام من القرابة المتناقضة بالنسبة للحن أساسى • وهكذا نجد السلم الكروماتيكي مؤسسا تأسيسا هارمونيا ، ولحنيا أيضا ، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقا لعلاقات التربة المتناقضة ستحدد طريقة ربط الالحان ونظام الترابط الهارمونية *l'ordre des enchainement harmoniques*

ومنطق التحول *la logique des modulations* هي اذن روابط القرابة بين الالحان التي تعد أساسا للفكر الموسيقي وهي التي تعطيه معناه •

والهارمونية والميلودية : هذين الشكلان الجوهريان في الفكر الموسيقي كاتهما قد أعطيا مقدما في التتابع الطبيعي للابعاد *intervalles* حين

ينشأ وجود أو غياب الحان الربط *sons de combinaison* والبعد الهارموني بلا منازع وهو البعد الخامس *la quinte* يستثنى من هذه القاعدة •

وكذلك البعد الثاني لاقعية هارمونية له اذ تحيره الحان الزمنا • فيصبح البعد الميلودى بلا منازع • وهكذا يتم تتابع الابعاد وفقا لنظام هو نظام انقدرة الميلودية *powair mélatique* الهابطة *décroissent*

والقدرة الهارمونية الصاعدة *crassant* • وهكذا يكون الشكل الميلودي والشكل الهارموني متعارضين ومكملين أحدهما للآخر •

ومن الأنساب نتيج هدميت في محاولته لكي يستتبط من الاشتكاز الطبيعية المخروسة في اللحنية جميع المقترضات التي ينبغي أن يليها الفكر الموسيقى وبذلك فهو يعيب على المقامية الكلاسيكية نزعتها الشكلية *formalisme* وهو يهاجم — كما يفعل شونبرج — مفهوم تحويل

الانغام ويحمل عليه لما فيه من طابع مصطنع • والواقع أن مفهوم تحويل الانغام يبين أنه بالنسبة لهذا الشكل التقليدي والقبلي *a priori*

الذي هو المقامية الكلاسيكية لا تكون التالفات الغريبة سوى نعمات دخيلة *inturs* واعتبار بعض التالفات شيئاً غريباً معناه ألا نسمح لها

الأبشكال سلبى ، أو على الأقل نسبى *relative* ، نسبى بالنسبة للنظام المسبق الذى تنصه المقامية الكلاسيكية (١) • ولكى تتلقى هذه

انتالفات شكلاً ايجابياً ينبغي أن تكون أعضاء مستقلة قائمة بذاتها *membres autovomes* فى النظام المقامى *l'ordre tonala* وهو

أمر يرغب المرء على إعادة بناء هذا النظام وفقاً لمعطيات التجربة الصوتية • ويرى هدميت وشونبرج أن مفهوم تحويل الانغام يكفى وحده لادانة

المقادى الكلاسيكية حين يكشف عن ضيق أفقها ويمجزها عن الاصطاة بكل ما فى الوقائع اللحنية من ثراء • وفى رأى هدميت أن تحويل الانغام

يلقى ضوئاً ساطعاً على نسبىة المقامية الكلاسيكية • أما فى المقامية الجديدى فهى بالاضافة الى القيمة النسبىة وللجمال اللحنى « قيمة مطلقة ، قيمة

صادرة عن شكله الطبيعى ويقدم لنا هدميت وضماً منهجياً للتالفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى • وعلى هذا يجب على

التراطات الهارمونية *les enchainment harmoniques* أن تستند على هذا التركيب الطبيعى للتالفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن

(١) القيم الجمالية د • محمود عزيز نظمى سالم — دار المعارف • - -

يقسم التجربة الصوتية • ومن الأمور ذات الدلالة تفنيده للإلهام هوائية
 الذي يرفض قبولها لأنها ليست واقعية صوتية *l'ensemble*
 ولأنها شكل ذهني لا يتوافق معه شيء في التجربة الصوتية • وليس للتألف
 غير شكل واحد هو للشكل الذي تطلبه خصائصه الصوتية *le caractère*
 وإذا لا يمكن أن يكون متعدد القيمة *acoustiques*

وعلى هذا النحو يتخذ ذهب هندميت الباروني مصوره من ضرب
 من المصنفات التي هي المصادرة اللحنية • ووصف يكتشف فيه الاشكال
 الطبيعية التي يبنى على الفكر الموسيقي أن يقسم نفسه عليها • وإذا
 السمع يعطى احترامه للثقافة للكل *accord parfait* ويبدو عليه للشكل
 الذي فرضت الطبيعة نفسها كأنه نموذج يبنى على الفكر الباروني أن
 يستند منه الإلهام • وما دلم الفكر الموسيقي كله مقلما *ronale* إذن
 يجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية • ونحن نتعرف بين
 أعلى القيم الهارمونية وأنها على سلسلة دقيقة الفروق *nuancée*
 من القيم الأصلية القصيرة وإذا كل لا بد من أن يكون كل ما فضل المجال
 المقصود نبيها لتمام الأساس *la toneque* فإن هذه النسبية ليست
 أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة من
 « مركز مقامي » *centre tonal* وهنا لا توجد المقلية مجرد توفيق
 بين مطلب الصرح والمطالب الطبيعية للألحان • ومقام الأساس وفرض
 نفسه مستقرا بالهندس الذي تقدمه له الألحان التي تعطي به والتي تؤكد
 وفقا لدرجة القرابة التي تعبرها اليه • والألحان التي تتصل به اتصالا
 حقيقيا هي التي لا تخيل المستعدة • ومقام الأساس هو دائما الأصل وهو أيضا
 خاتمة الصيرورة الموسيقية *devenir musical* ككل هو الحال في النظامية
 الكلاسيكية من الواقع أن عقلية هندسية عظمى بل أن أي عالم يملك عقله
 باللاقى بالمشرة الطبيعية التي ترتبط بمقام الأساس •

فمن هنا نجد أن مذهب هندميت كله يخضع لنزعة تعهدية أساسية •
 وإن كل جانب من جوانب الشكل الموسيقي تستند منه على أساس من

وصف الخصائص الشكلية الكامنة في اللحنية *la sonorite*
ويبحث هندميت عن حرية الفكر الموسيقي التي تمكنه من تجنب
الاطارات المسبقة لمقايمة تقليدية والدخول في علاقات مباشرة مع الاشكال
البلطفة في التجربة الصوتية .

ونسطيع أن نقول أن التجريبية عبارة عن استطبيق أي مفهوم محدد
من الوقائع اللحنية لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع . وهذا ما يجعل منها
شيء ، وهنا أيضا نجد الحوار بين الشكل والمضمون . وليس من الممكن أن
تكون لدينا تجربة صوتية خضبة دون استطبيق سواء أكانت مبرهنة أو
شمولية . ففكرة الرادة استطبيقية محددة تسيطر على هذه الملاحظات
اللحنية ، ارادة تخاطر وتحذف وتستبقى وفقا لتطلعاتها . وكما أن العالم
في حاجة الى افتراض *hypothese* لكي يسأل التجربة ، فكذلك

يحتاج الموسيقى الى استطبيق لكي يضع التجربة الصوتية موضع السؤال .
ولذلك لاكتشف عن خطأ الفكرة الحسية *erreur sensoriale* *فقدت*
الموسيقى التي يفرض العلاقات الطبيعية بين الاطوار يطرح الى استطبيق
تمهيدية لتوجيه تجربته الصوتية . والحال في الفن كالحال في العلم لا ينتصر
المحسوس الا في الايجابية التي تقدمها عن مساحات الشكل *pastulates deforme*

والحوار بين المفهوم والتجربة واضح في التطور الذي تتم فيه الخطوة
الجمالية لكل مؤلف عظيم ، ذلك أن هذا التطور لا يمكن أن ينشأ الا عن
تشاغبة الروح التي تسأل عن التجربة الصوتية التي تتجيب . فسواء انقضت
التجربة الصوتية الاستطبيقا . وكنتها فهي خضبة بوجودها والاستطبيقا
الناقصة أفضل من النعدام . كل استطبيق ، لذتطبيق هذه الاستطبيقا
الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تظهر عن نظامها ولا تستطع عن
لذلك للتجربة . ومن أقوال المشونيرج نستنتج أنه ، كما وجود الفعل لا يتطلب
بين الشكل والمضمون منكم سلطة استطبيق مجردة فلية للتجربة بصرف
شكلي لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقي وأفضلها بل يصح أن نتجسسه
يكشف تجربة صوتية جديدة . ومما يكن الأمر فنحن لا نستطيع أن نتكلم

المحسوس الا عن طريق المفروض وليست النزعة التجريبية شأنها في ذلك شأن النزعة الشكلية .

— النزعة الشكلية —

« ان الشكل هو الذى يمسك بزمام المبادرة Pimititive اذ لا يتعلق الامر باكتشاف المحسوس اللحنى ، بل بانتاجه » . مثل هذه النظرة الجمالية هي على وجه الدقة نظرة بيرستوافنسكى هذا اذا صدقنا بيرستوافنسكى pierre sowtehinky الذى يقول : « ان تكية ، المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية وأشدها طرافة في عبقرية سترافنسكى الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية هام يحدد عنده المادة اللحنية ، تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الأساليب stylista تطورا واسعا » . ولكن يجب أن نلاحظ أن المادة اللحنية في حالتها الصافية ليست هي التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين وانما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلفها التقليد . ولهذا السبب أقام هندميت استطيعا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية .

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه الذى يحاول دائما تطويع الوقائع الهارمونية وفقا لمقتضيات الشكل . وهناك قانون ثابت للفكر الموسيقى هو قانون الانتقال بين المتتابع successif الى المتأنى simultane (أى حدوث شيئين في آن واحد) تلك القانون الذى أثر في التطور الموسيقى ونجدته عند منبع كل التجديدات الهامة . وحول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى التكنيكى أو من تاريخ صنة الموسيقى . وإذا كانت لفظة بوليفونية polyphonie تعبر عن التعدد وعن تنوع الاالحان في آلة أو مقطوعة موسيقية ، فإن هذا المصطلح في الحقيقة للدلالة على ترتيب رأس للأحان والابعاد التى كانت في بداية الامر مفولة للالاب أو حتى بين الآلة المصاحبة وبين اقتصاد النغم (اليونيسون) unisson أو للإدراك المتبادل للانسواءات

aniphone des voix هذه الابعاد قد دخلت كلها فيما بعد في الاستعمال
 الكورالى usage charale وتكرار وحدة ميلودية بعينها ين القانون
 canon أو الفوج — الفخذ يؤدي الى تراكم حقيقي سبب
 réelle superiosition وأعتب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التي ترمي
 الى تكديس كل نعمات سلم ما في تألف واحد (بتهوفن : ختام المستفونية
 الكورالية ، الحركة السريعة الثانية) وتركيب عدد كبير من التألفات ؟
 والمقامات بعضها فوق البعض الآخر . وربما كان هذا كله نابعا من آنتيفونية
 antiphonie بدائية ومن رغبة دائمة تمنى كتبنا قليلا أو كثيرا
 لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض • ويبدو وان الاستماع المتتابع
 superfiortion subection sionatones يفتش في الروح صورة متائية
 بتتيفسشمفكشش للعناصر اللحنية يمهّد للتراكم الحقيقي • وعلى هذا
 فان قانون الانتقال من المتتابع الى المتأني يقوم أساسه على المقولات
 الذاتية للفكر الموسيقى ، ومع ذلك فقد ولدت منه الادراكات السمعية
 الجديدة التي يكاد يتوّن تبريرها شكليا صرعا • والى هذا القانون الشكلي
 الذي يؤكد تفوقه على الاحساسات السمعية ينبني أن نرجع معية وظائف
 la simultanéité des fonctions مقام الأساس
 dominonte وكذلك التألفات الكاملة للديوانين
 والتعمة السائدة
 lapalytonabité وهناك دائما الى جانب الهارمونية الطبيعية هارمونية
 المصطنعة factice وهي الهارمونية التي تقوم في الموسيقى
 البدائية على القرابة الوظيفية parrené fonction الموجودة بين
 الالهام • ولا تقوم على قرابة مباشرة • وهذه الهارمونية المصطنعة
 powoir dis cretionnaire الناشئة عن القدرة على التمييز والفرقة
 التي تتسم بها الروح • هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه
 اسم النزعة الشكلية • ولا يلبث الفكر الموسيقى في رأى شونبرج أن يعص
 هارمونية أخرى لا يوجد بينها وبين الهارمونية الاولى سوى أوجه شبه

بمقدرة - وربما كان في أصل الموسيقى بعض الوقائع الصوتية ، ثم اغتيلوها
بلا شك من أجل ما تحصله عليها من أشكال ، هناك حيث يستهلك الفيزيقي
الموسيقى الصناعات ، والفكر الموسيقي يستند أصلاً على مادة طبعة ولكنه
لا يتردد في الإبتعاد عنها ، والأشكال التي توحي بها المعطيات الصوتية
الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التي ولدت منها حتى تمكن من الفوز
بمستقلاتها . ونمو المصادر الهارمونية تقسمه قبل كل شيء تلك الواقعية
ونحن نرى نموذجاً طبيعياً يتم محاكاته عن طريق الوهم والخيال بحيث يطرح
كذلك محاكاة موجودة من هذه الطريقة نموذجاً جديداً يمكن محاكاته من
جديد . « وألفصحت الثالغات الثالثة من وجسة النظر الصوتية كالمسا
لثالثات التوليفية *accords synthétiques* التي لا تمسك بالآلة من وجسة
نظر الشكلية من حيث دخلوها في مذهب شكلي يعده قبيحاً الصوتية .

ويعد شونبرج أننا لا نستطيع أن نغفل من اللزجة الشكلية كمسا
أن المقايمة الكلاسيكية التي تخدم الوقائع الصوتية لا تعتبره معيقة ،
ينبغي على أنه « من صنع الطبيعة مباشرة » غير أن شونبرج يلاحظ أن
لا هله من هذه اللزجة قطع الألفاظ ، وليس من شك أن المؤلف بالكل
التألف الكامل الصغير *musique* يعتمد فعلاً عن نموذجة الطبيعي ولأن
الهارمونية الكلاسيكية لا تنفصل فضل مبدأ تراكم الثالثات عن أساسها
الموسيقى ، والواقع أنه ينبغي أن نظره أن يقبل الموسيقى عن طريق خيالها
هذه الفرعة الشكلية للكلفة في الفكر الموسيقي ولأن يعرف كيف يصل
بالامكانيات التي تقدمها له التي آخر مداها .

فويصن أن تكون الأشكال الطبيعية الباطنة في المدة اللحنية هي نقطة
اللبغية للمعجم بها خروجها من التجربة أن الصوتية التي تكشف لها فائدة
الامر . وفي ذلك المذهب الهارموني الذي يعرفه علينا شونبرج فوجد
مفصلة العام عطية توسع الهارمونية الكلاسيكية التي تمهيد هدهد من
مبدأها للشكلية الانبساطية ، ولكنها تتحررها عن الوقائع الطبيعية التي تتولد
عنها جويس مع تراكم الثالثات *superposition des tierces* في الهارمونية

اللامتناهية لتركيبها للوابعات • والتألف الكامل لهذا المذهب الهارموني هو
 ذو مقولتين وهو تألف توليفي *cynthétique* ويستمد ابتعادا ملحوظا
 عن المصطنعات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه • ومع ذلك ينبغي
 علينا منذ الآن أن نضع مشكلة معرفة ما اذا كانت الهارمونية المصطنعة
 لا تجد في نهاية الامر تبريرها في المصطنعات الصوتية الاصلية التي كانت هي
 وحدها القادرة على اظهارها • والواقع ان شونبرج يعني أنه من المصل
 عن طريق تراكب الثلاث استيعاب مجموع النغمات السلم الكروماتي بينما
 يمكن أن يؤدي التركيب بواسطة الاربعات *quartes* التي تألف يحتوي
 على الاصلان الاثنا عشرية في هذا التدريج • واذا وافقنا على أن بعض
 الاصلان يمكن التغاؤها في هذه التألفات المؤسسة على الاربعة فانفسنا
 نستطيع أن نجد مرة أخرى التألفات بواسطة ثلاث الهارمونية
 الكلاسيكية • وهكذا يبدو المذهب الكلاسيكي على أنه حالة جزئية من مذهب
 شونبرج بل أن هذا المذهب يحقق على الرغم من طابعه المصطنع اخلاصا
 أكبر للوقائع الصوتية ما دام يسمح بادخالها في نسق متكامل •

ونستطيع أن نقسائل : ما مثير الحوار بين الشكل والمضمون في
 النزعة الشكلية ، فلك الحوار الذي رأينا أنه جوهر الفكر الموسيقي نفسه ؟
 ألا تتمزل الزوج في هذا المذهب عن نفسها وتصبح أسيرة خريقتها ذاتها ؟
 الواقع أن اتساق الفكر *la coherence de la pensée* يفسح تجربة
 صوتية جديدة بكمال الشكل ينتج عالما لحنيا جديدا • بيد أن الشكل
 يصنع تجربة صوتية جديدة • واذا كانت الاذن تستمع بالنسبة لنسق
 معين فإن هذا للنسق اذا وضع مرة استخلصت منه الاذن وقائع صوتية
 جديدة نلاحظها وكأنها مصطنعات مباشرة • وهكذا حين ينتج الفكر محسوسا
 جديدا فإن هذا المحسوس يصبح بالنسبة اليه معطى جديدا يقاومه مقاومه
 المعطى القديم ، ولا يسلمه ما ينطوي عليه من وضوح إلا في تجربة صوتية
 خاصة • والمادة المكونة تكوننا شكليا ما هي إلا موضوع جديد للحس ،

علينا أن نكتشف خصائصه حتي نتمكن من استخدامه • ونحن لا نستطيع
 أنكار أننا لا نشعر بمقاومة المحسوس في بعض الهارمونات المنبثقة من
 المركبات *combinations* الشكلية البحتة وأن التعبير عنها لا يتم
 بصورة قاطعة عن معرفة معينة • • معرفة لم تكن ممكنة طالما لاحظنا
 اللحنية من التاريخ بدلا من التصرف فيها وابداعها من جديد • ومن العسير
 أن نضع حدا فاصلا بين عالم لحنى طبيعي وعالم لحنى صناعي • ولا وجود
 لها إلا بفضل القدرة الخلاقة للروح التي تمارس قواها في الفراغ بل في
 عالم صوتي يعرض لها دائما في التجربة كما لا نستطيع أن نستبعد
 من الفكر الموسيقي كل نزعة نسبية *relativisme* استبعادا تاما •
 لأن وضوح اللحنية في الموسيقي أمر ذاتي *subjective* بالضرورة •
 وقدرة الروح المبدعة حين تنشئ من اللحنية أشكالا جديدة تكون دائما على
 صلة بمحسوس معين يظل خارجيا بالنسبة لها على نحو ما • ولا تكف عن
 الشعور بأنها طيعة تارة ، عصية تارة أخرى •

وهكذا تحقق اللحنية حين ترد على تأثير الشكل فيها وجودها
 المحسوس • ومن علامات الكمال في الشكل قدرته على توليد عالم لحنى
 جديد • وكل شكل جديد يحل لنا في طياته كشوقا عن المحسوس اللحنى •
 ومن أهداف الفن الموسيقي الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن
 طريق فرض أشكال جديدة دائما وأبدا •

ومن رأى سترافنسكى أن المقامية قاصرة على استيعاب المجموعات
 التى هي أبعد ما تكون عن التوقع ، وأعنى *ensembles sonores* اللحنية
 ما تكون ، هذا إذا قبلنا التوسع اللامحدود في استخدام الألحان القريبة •
 ونستطيع أن نعتبر المقامية شكلا من الدرجة الأولى كالمسلم المعدل
Pèchelle tempèrè مثلا ، والأذى يمكن أن تشيد بداخله دائما أشكال
 جديدة ، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك • ويبدو
 أن كل شيء قد قيل من وجهة نظر المحسوس ، ولم نعد نرى ما يمكن أن

بضائف الى استطيعا الاحسان الاثنا عشرية *plebrique des douze sens* فاذ كان مجال الاحساسات الأولية يبدو غير قادر على التوسع ، فلا بد أن نبحث موسيقى جديدة في أشكال جديدة عن وسيلة لانشاء احساسات جديدة . وربما كانت الهارمونييات التي استهلكنا أشد الاستهلاك هي الآن من غيرها قابلة لإعادة التكوين بواسطة خيال سمعي يستوحى الهامات شيكيا . وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الأطر التقليدية وبناء احساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية نيبوجا يقول ب . دى شلويتسر *B de schlozer* في معرض حديثه عن ماركيفتش : « ان ما يسترعى الانتباه قبل كل شيء في مؤلفاته الموسيقية هو الثراء والاضالة اللذان يميزان مادته اللحنية . . وموسيقاه لم يسمع بها من قبل بكل ما في هذه الكلمة من معنى . . فضلا عن ذلك فان اللحنية الجديدة كل الجدة في موسيقاه لا تعتمد على طريقته في استخدام الآلات فحسب *l'instrumentation* ولا على استعمال تألفات جديدة معقدة ، وانما تعتمد على إقامة علاقات لم يضبق اليها أحد بين مركبات *complexes* بسيطة نسبية ، وعلاقات بين تألفات توافقية تكتسب دفعة واحدة تضارة غير متوقعة » أليست قدرة الشكل ها هنا باهرة الوضوح ، لانها بدلا من اللجوء الى مادة لحنية لانشاء احساسات جديدة قد ولدت الاحساسات داخله أشد المواد اللحنية ابتداء واستهلاكا ؟ ربما لم يكن من الضروري أفن أن يفترض تجديد الفكر الموسيقي ولادة اللحنية تجديدا للمبادئ . . ولكننا نستطيع أن نتوغل الى أبعد من ذلك في طريق النزعة الشكلية وان نتساءل — هل يتضمن تجديد الفكر الموسيقي بالضرورة تجديدا للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟

ونجد عند سترافنسكي ملاء حسيا *plenitude sensible*

الذى هو أبعد عن يكون ناشئا عن ثراء المادة لا يصدر الا عن الطواعية التامة لهذه المادة بالنسبة لتأثيرات الشكل . وقد ناقش النقاد مسألة

معرفة إلى أني قد قد سترافيتكي مخلصا لنفسه في حيلته ذابحة الأفاعيل
 الكاهنيتي . وهن جبر سترافيتكي الترف للحنى المنزهة تمتد به
 «ظفوس المويج» . لم يقفل عن أسلوبه بك جسده عقيمرا على أفضله
 الجوهريه ولهذا السبب كلفت المادة اللصية الاكل ابقالا وحيدانا هي
 أضفى جادة لانها توسع لاسلوبه بلن يشبه قهره على الاكتساب بذاته .
 ويعدو لاسلوبه منارافيتكي . وكلية يستقله عن فالدة اللحنية اللحنية التي
 أبعدها . وكثرة من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يعرفون الا على
 اكتشيفك إحصاءات لحنية جديدة ويجهلون قهرات الاسلوب . وكثيرون
 منهم هم يهلون المواد اللحنية الباقية أسم التبان مع الاشكال التي
 توطيطها غاية يتلعبون املان الفكر فيها واخضاعها لاسلوب واحد .
 فمن الخير أن يظنوا انه اذا كان ترف الأصناف اللحنية لا يعرف له
 قيمة فون التي توجد فيه شيء كمن « فان في قهره الاضطراب العمل على
 انبتني موسيقية عميقة في السند المواد اللحنية جفاقا . وفي الاسلوب يصح
 التميز عن اتساق الفكر ينظم نواك اختيار أساسني . وفي سترافيتكي
 بوجاه على أول أصناف الأفكار اذا تمكنت من بث الحياة في مصنفه موسيقي
 حتى أقلم تفاسيله تضمن له هذا الاتساق الكامل الذي يقطابق مع ما في
 الوجود من المتلاء . ونفسا طبع أن نقول أخيرا أن الفكر الموسيقي يمكن أن
 يكون أصيلا مع قبوله للناسن المشتركة . انظر على هذا النحو فتطبيع أن
 تقصود لبريا من التجويد لا عين الحادى ولا اللحنية المهاروية . وانما
 يمارس على الكائنات السلوبية جفيدة فتنجده واكتشافه نكروالاتر جفيدة قادرة
 على تظلم الفكر الموسيقي .

خصائص الفن الموسيقى وعناصره ..

١ - طبيعة الفن الموسيقى :

٢ - اللغة الموسيقية •

٣ - المعنى في الموسيقى •

٤ - التطور الموسيقي •

طبيعة الفن الموسيقي

لقد كان القدماء (١) يؤمنون بأن الموسيقى لها تأثير في النفس يتجاوز سائر الفنون فيها . وآية ذلك تلك القصص والاساطير المسجدة التي نسبت الى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة فتحرك الجبال مثلا أو على النفس الانسانية فتجعلها تنتقاد لانحاء عرائس البحر مع أن في عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى فمن العقائد ما كانت تستعين في بث الايحاء بها في نفوس الناس ، ويكفي دلالة على ذلك أن الموسيقى الاوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطا أساسيا بل كانت بعض أسرارها وقفا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن ييوح بها . ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب الى الحلال البغيض وكان في ذلك اعتراف ضمني بما للموسيقى من تأثير على النفوس وان يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغي تجنبه . وفي جمهورية أفلاطون نجد أنه كان يوصى بالناية بالتعليم الموسيقي ويعدّه عنصرا أساسيا في تربية النشئ ويدعو الى استبعاد مقامات موسيقية معينة لما لها من تأثير أخلاقي ونفس ضار . والموسيقى هي أكثر الفنون استقلالاً : هي ليست فنا تصويريا أو تشكليا لموضوعات يمكن الإشارة إليها ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها الى وسيلة أخرى من وسائل التعبير . ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة :

(١) تتضح وظيفة الموسيقى عند الشعوب البدائية والحضارات القديمة سواء في مصر أو الشرق القديم أو اليونان حيث تصور بعض الاساطير الاغريقية والهندية آله الموسيقى أو لدى المدارس الفلسفية والصوفية كالفيثاغورية .

فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئاً، فبينما نجد الرسم فناً تصويرياً • والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى عن نظريته، فماده للتقليد، والادب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تعيد شيئاً، وهى فى هذا نهضت عن مستوى بدايت •

أما الموسيقى فى تسمى فى بعض الأحيان الى تقليد أصوات الطبيعة، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع، هو فى واقع الامر إحياء بعناصر الطبيعة هذه وليس تقليداً لها: إذ أن الأصوات الطبيعية ليست موسيقية لعدم انتظام ذبذباتها فمن الحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة بل هى تهذبها وتصلها ثم توحى بها من بعيد ولا يتيسر لها أن تقلد الأصوات الطبيعية بسيطة فى أحوال نادرة كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة، حيث نهد أصوات بعض الطيور على سبيل الحيلة، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته • وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا الى الصفة الثانية للموسيقى هى أن الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام لا تستمد من الطبيعة مباشرة وإنما مادة لأبد لها من وسائل مصنوعة هى الآلات الموسيقية التى تصنف الأصوات وتنظم ذبذباتها أو الغناء المأدب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد فمن الاستحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الإنسانى إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك • وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافاً واضحاً عن سائر الفنون، فالرسم يستمد مادته وهى الألوان والخطوط من الطبيعة مباشرة كذلك الحال فى النحت التى يستخدمها فن النحت والكلمات التى يستخلصها الأدب من الحديث البشرى المعتاد ولما كانت مادة الفن الموسيقى مجردة عن الآلات أو الغناء المأدب • فقد بلغ هذا الفن جداً من الاستقلال • فبينما نجد الشعر جليلاً قابلاً لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى وهى لغة النثر نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم الى أية لغة أخرى فتجرب الموسيقى

وتفوقها لا تفهم الا من خلال سياقها الداخلي وحده والانفعال الذي تثيره لا يمكن تصويره الا بسماع هذه الموسيقى ذاتها والحق أن الموسيقى تتفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين :

صفة العمومية وصفة الذاتية •

فإذا كان العمل الفني السليم قادرا على أن ينقلنا من موضوعه الجزئي المباشر الى الموضوع العام فهذا الانتقال لا يتم الا عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر الا لمن اكتسب خبرة وفهما عيقا لطبيعة العمل الفني • أما في حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الاحاسيس العامة ، ومن المحال حين نسمع قطعة تثير فينا معنى الحزن أو الخفاضة أن نقول ان هذا حزن شخصي معين ، أو تحمس الى نوع معين من الاعمال ، وانما الذي نخس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة لا يمكن تخصيصه الا فيما بعد وبطرق ووسائل متكلفة •

وأما صفة الذاتية فتتفرع الى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق فالموسيقى تنقل بالاذن وهي حاسة تعتمد على التعاقب الزماني ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية : ذلك لأن الاحساسات التي تصاغ في قالب زماني كالمرحيات هي بطبيعتها ذاتية أي تعتمد على الذات التي تتكلمها اعتمادا أساسيا فالموسيقى على هذا الابهاس ألصق الفنون بأعماق الذات الانسانية ومن أجل هذه الصفات الفريدة وكلن للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة وعدها بعضهم عنصرا من عناصر عظمه للكون أسره فمن رأى الفيتاغوريين أنهم فسروا السكون كله بأنه عدد ونظم • وتفسير هذه العبارة • أن للكون وجهة كذا هو المعنى الذي كان عليه هذا القول • وهذا يعطى على مدى ارتباط النظم بالطبيعة العامة للكون في نظريتهم • وإن نهج فيلسوفها يؤثر بالطابع الفريد للموسيقى التي معها تأثر بها شوبنهور وقد خرج طبيعة الموسيقى في الجزء الأول من كتابه : « إن كل الزمان عر الخفيات والظورات التي تتجاب الارادة وكلها يجري

في باطن الإنسان ويطلق عليه العقل اسما سلبيا خالصا هو « انشعور »
كل ذلك يتجدد خير تعبير عنه في الالمان التي لا تنتهى امكانياتها ولكن ذلك
التعبير في عمومية أشبه بالصورة الخالصة التي تجردت عن كل مادة فهو
يعبر عن الشيء في ذاته ، لا عن مجرد الظواهر من تلك الصلة الوثيقة تبين
الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء يتضح لنا أنه اذا عبرت الموسيقى
تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فان كلا من هؤلاء
يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح وبهذا تكون الموسيقى خير
شارح ومفسر له كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية أنه يرى كل
أحداث الحياة والعالم في ذاتها ، مع أنه لو فكر في الامر بروية لما وجد
أى وجه للتشابه بين صوت الالمان وبين الأشياء التي تحيط به . ذلك لان
الموسيقى تخفف عن كل ما عداها من الفنون في أنها ليست صورة مقلدة
للمظاهر ، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة ، وانما هي صورة
مباشرة للإرادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقي لكل ما هو طبيعي في هذا
العالم ويوضح ما يكن وراء كل ظاهرة من شيء في ذاته .

وعلى ذلك ، فكما يمكن تسميه العالم إرادة متجسدة كذلك يمكن تسمية
موسيقى متجسدة .

ومن هنا نجد أن نظرة شوبنهور نظرة صوتية للموسيقى . والامر الذي
يجب أن نفتحه اليه هو ان الموسيقى دائما من انساني أى من مرتبط بحبة
الإنسان الواقعية ويصراعه خلال هذه الحياة . فمن المحال أن نفهم
موسيقى أية فترة من الفترات الا اذا عرفنا كيف كان لناس يعيشون فيها
وماذا كانت نظرتهم الى الحياة والى العالم والى المجتمع .

وأخيرا أقول أن صفات الموسيقى وهى الاستقلال والعمومية والذاتية
تتعلق بوسائل الابداع الموسيقى أو الاهداف التي يضمها الفنان نصب
عينية . ذلك لان حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الفاس تأثرا بالحوال
الحياة المحيطة به ، فتأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه الأحوال ، وان

كانت وسيلته الى الابداع الفنى ذاتية • وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة فلا شك أنها تثير من الانفعالات ما يتناعم مع الافكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنان • وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة أو احساس محدد أو حادثة جزئية فانها تحكى بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان وتبعث في نفوس سامعيها احساسا يقضى مع احساسه عند تأليفه لها • أما استقلال الموسيقى فلا يعنى على الاطلاق انزالها عن الواقع المحيط بها ، وإنما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر ، وإنما هى علاقة احياء تبعثه الموسيقى في انفس غفلة فيها شعورا عاما يتناعم مع طبيعة ذلك الموضوع ، وإن لم يكن يحاكيه بطريق مباشر •

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان : وجه تربيى ووجه تحليلى • أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى في صورته النهائية ، ونحدد قيمته وذلك بأن نقيسه بالمقياس الدوقية المتعارف عليها في ذلك الفن وأما الوجه التحليلى فهو مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل الى صورته النهائية ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها وللتجديدات التى يبتكرها •

• وأول ما ينبغى أن ندرسه في تحليلنا العلمى للموسيقى هو عناصر اللغة الموسيقية التى تتشابه سويًا في افراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى : الإيقاع واللحن والتوافق الصوتى والصورة أو الغلب •
• أما الإيقاع ^{Rhythm} فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه النظام الوزنى للانقسام في حركتها

المطلوبة من قبل على الإيقاع عنصر التسقيق أو التنظيم المطرد : ذلك لأن الإيقاع هو تكرار نغمة أو مجموعة من النغمات بشكل منظم فالإيقاع لا ينفصل عن النغمة على النغمات الجديدة ولما هو تنظيم زمني لحركة النغمات بحيث يتواءم خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتكرر وعنصر الطول هذا التوافق وتنظيمه وهكذا .

أما النغمات Melody فهو يضيف للإيقاع عنصرا جديدا هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفضها Pitch فالصوت الارتفاع هو الذي يتردد بسرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض فهو الذي يتردد ببطء ذبذباته . والصوت الموسيقي عامة يتميز بانخفاض ذبذباته ونسبته ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذي يليه ارتفاع أو انخفاض عند كبير من الذبذبات ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تتدفق الأذن في مراكز معينة بين عدد كبير من الذبذبات التي تتدرج ببطء لامتياز الأذن من تلقاء ذاتها . ومن مجموع هذه المراكز الممتدة التي تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالمسلم الموسيقي .

ومن الواضح أن هذا المسلم يختلف من نظام النغمات إلى آخره وهو في الموسيقى الغربية في الشبوعية غير في الموسيقى الهندائية .

والنغمات تتوالى الأصوات ارتفاعا وانخفاضاً ، وتكون تلك الأصوات الموسيقية حرة التناول بما كما يشاء ، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تشيدها بضعة قيود ، منها مثلا أن الصوت الذي يمثل قاعدة التسليم أو قراره Forte هو أهم الأصوات وهو الذي يتردد إليه اللحن في آخره . وحتى تحسن الأذن عند قبل النغمات التي تنهيها النغمة . كقولنا : حتى تنهي النغمات بل أن النغمات التي تنهيها النغمة تنهيها النغمة . نلاحظ انتمنا إلى التوافق للموسيقى Harmony ونلاحظ أن هذا التوافق المعروف في الموسيقى الشبوعية يخلق أهمية متزايدة على الموسيقى .

والمتنوع لثبات الموسيقى الغربية يجب أنها بينما كذلك تنوع أكد
اهتمامها للحن في القرن ١٨ ، والنصف الأول من القرن ١٩ ، فظهر اهتمامها
قد تحول تدريجيا الى التوافق الصوتي حتى ان كثيرا من مؤلفي أوائل
القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ لم يعبأوا بأن تكون موسيقاهم لحنية فكان
العنصر الأساسي لديهم هو التوافق الصوتي والمثل الواضح في هذا الصنف
وهو موسيقى ديبوس Debussy وأساس التوافق الصوتي هو إيهام
الإيهام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد بينما للحن أصوات
مستقلة متعاقبة . ومع ذلك فدراسة التوافق الصوتي لا تكفي بالعلامات
بين مجموعات الأصوات التي تعرف في آن واحد فحسب بها لابد ان تعبر
بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها ببعض وتنظم طرق الاختلاف
من الواحدة الى الاخرى حتى لا ينتهي اللحن مثلا بتوافق مسيحي
يبحثه المصنف بالترقيم والانتظار وانما بهذه تلك هذا التوافق السابق
لتوافق آخر يبعثه احساسا بالاكفاء والراحة . ومع ذلك فجميع القواعد
التي تحكم في التوافق قابلة للتغيير لا يضيف اليها التطور الموسيقي
انما لاغية جيدة على الدوام بل يسمى في بعض الأحيان الى عدم تنظيم
التوافق القديمة من السطوح .

أما الصورة أو القالب Form فهي بدورها عنصر لا تعرفه
الموسيقى الشرقية ، اذا انها تنظم العلاقات بين الاجزاء اللحنية في العمل
الفني الطويل ، وتضمن الوحدة بين القطعة كلها .

والبحث في الصورة أو القالب الموسيقي هو تحليل للترتيب الذي
يسير عليه المؤلف الموسيقي في صياغته لموضوعاته اللحنية الرئيسية وفي
نقلاته بينما وبين ما ينسجه حولها من استعارات بحيث يكمل لعمله
الفني تنوعا حيا ، ويضمن له في نفس الوقت وحدة شاملة . والبحث في
عناصر الفن الموسيقي يؤدي بنا الى تحليل الطريقة التي تتداول بها هذه
العناصر في علاقة ثلاثية يتوسط فيها القائم بالادارة سواء العازف أو

المعنى بين المؤلف وبين المستمع • لهذا كان علينا أن نقف قليلا عن دور كل من أطراف هذه المدة الثلاثية في نقل اللغة الموسيقية • فالمؤلف يسجل نواتج إبداعه الفني بالتدوين : إذ أن التدوين يحمي المؤلف من تلفائية الارتجال و سطحية ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه و تزيينها على كمال وجه ممكن فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقا و ثراء •

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء فمهمة أن يكون وسيطا ينقل معاني المؤلف و إحاسيسه كما سطرها في مدوناته الى المستمعين و أوضح و أبسط الشروط التي ينبغي توافرها في الأداء هو الدقة و الامانة أما دور المستمع فهو تلغى تلك المعاني و الإحاسيس التي سجلها المؤلف و نقلها اليه القائم بالأداء • و تتفاوت درجات الاستماع تبعا لخبرة المستمع و مدى غنى تجاربه و طول مدة مرانه على استماع الموسيقى و ينتهي به الأمر الى أن يتفرغ خلال الاستماع الى تفهم الموسيقى بكام و تفاصيلها أي يكشف موضوعاتها الرئيسية و يدرك ما ظرا عليها من تقنيات و أنساطر ذات — ولا يكتفى بالسطح الحنى الظاهر للقطعة بل ينفذ التي النيارات الخلقية و الاتجاهات الخفية عنها و يدرك الوحدة الكلية و رأى هذه الكثرة المعقدة من الاصوات و هذه مرحلة الاستماع الكامل الذي لا يتطرق اليه ملام ، ولا تقوته جزئية من الجزئيات •

و الاستماع يقتضى انتباها و تركيزا و تدخل الذهن الواعى الى جانب الإحساس الانفعالى أي أنه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية و يقتضى بجانب التدفق الوجدانى تفكيراً و تحليلاً و مقارنة •

المعنى في الموسيقى

الحق أن الكثيرين يعتقدون أن وظيفة الموسيقى الحقيقية ترفيهية وليكنها لو كانت هذه المهنة الحقيقية للموسيقى لما كان لهذا الفن أي معنى • ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية و استوعبت الأنماط الرفيعة

منها لأدراك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى ايجابيا تماما ، لا تنكفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه وانما تضيف الى ذلك ايقاظ الخلق وتبنيه الملكات الواعية وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل . والحق أن هذه المهنة السامية للفن : ألا يكفى بالتأثير السلبي فينا بل أن يقدم الينا شيئا ايجابيا ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحياة التي نعيش فيها كل فن بطريقته الخاصة التي تختلف بالطبع عن طريقة التعليم أو التلقين العقلي المباشر . وبهذا المعنى وحده ينبغي أن نفهم الموسيقى .

وتنقسم الموسيقى تبعا لبعض المفكرين النظر الى نوعين : نوع خالص أو مجرد وذو موضوع أو برنامج . فالنوع الاول لا يثير . في الازهان صورا على الإطلاق وانما هي نماذج صوتية جميلة ينبئ أن تسمع لذاتها فحسب ومن أمثلته في موسيقى بيتهوفن الرباعيات *Quartet* أما النوع الثانى فيقصد به تصوير موضوع معين وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا الموسيقى ومن أمثلته لدى بيتهوفن أيضا السيمفونية السادسة (الريفية) . والبعض يرسم للموسيقى صور هندسية مجردة كالخطوط المتعاقبة التي صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكاتا وفيجو) في فيلمه الموسيقى (فانتازيا) .

ولكن المؤكد هو أن للفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضوع فارق في الدرجة فحسب . فهاتان الصفتان أى كون الموسيقى ذات موضوع أو كونها مجردة ليسنا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية وانما هي وجهان متباينان للتعبير للموسيقى ذاته . وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع في صورة معان عامة وصفة التجريد التي ترجع الى عمومية هذه المعانى ذاتها .

وإذا نظرنا الى تطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء نجدها كانت تعتمد عليه في أول الامر اعتمادا تاما ثم استقلت عنه فيما بعد .

وهناك وجهان: أما للموسيقى الغريبة هو الفنون الغنائية كالأوبرا
فالأصوات البشرية في الأوبرا إنما تعالج معالجة الآلات فالمقصود منها
هو التأثير عن طريق أنظمتها ، لا عن طريق كلماتها . فللموسيقى إذن قدرة
معبرة بذاتها وعموميتها هي أصل روعتها .

وقد دعا فاجنر إلى « الدراما الموسيقية » التي تجعل الموسيقى
والشعر وجهان يكمل كل منهما الآخر في الدراما . ومن النقد الذي يوجه
لرأى فاجنر أن الخطأ الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقي هي
مصدر نقص فيه بل آخر مكمل كالشعر حتى تعوض هذا النقص المزعوم
وأخيرا أقول أن للموسيقى قدرة تعبيرية كاملة وإنما من مكثف بذاته
وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها إذ أن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع
الواضح هي عادة أضعف تأثير، من تلك التي تؤثر فينا تأثيرا عاما هو
حقا مجيها ولكن صداه في انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح .

التطور الموسيقى

تحول الفن الموسيقي من فن ذي نطاق ضيق في تكميره ووظيفته
وأسلوبه إلى فن شامل ذي صبغة إنسانية عامة ، وثيق الصلة بالهياة
وبالمجتمع الإنساني الكبير .

ولندكر تطور القدرة التعبيرية للموسيقى وكيف أصبحت هذه القدرة
على نقل كل المعاني دون حاجة إلى أن نستعين بالشعر أو بأي فن آخر
وبذلك نكون قد أكدنا أن للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته
واستقلالها هذا قد أدى بها إلى أن تصبح أكثر الفنون عمومية .

أما التطور في وظيفة الموسيقى فقد حول الموسيقى من فن يخدم
أغراضا خاصة إلى فن إنساني يفي بالمتطلبات البشرية عامة .

فقدما كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالشعر فلا يستخدمها سوى
لك الغنى القليلة التي تقوم بالأعمال السحرية الغامضة وفي العصور

الوسطن أصبحت وظيفة الموسيقى في الغرب هي خدمة أغراض الكنيسة
والمساعدة في أداء الطقوس الدينية .

وفي أوائل العصور الحديثة ، حدث في الغرب تطور أدى الى توسيع
نطاق وظيفة الموسيقى ، وان كانت قد ظلت بعيدة عن النطاق الانساني
العلم . فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس الى قصور الامراء والقبلاء
الافرنسيين وكان ذلك الانتقال طبيعيا اذ لن مركز السلطة قات قد انتقل
من للكنيسة الى الحكم المحليين في أوروبا فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين
كنوا في الوقت نفسه من كرار الافرنسيين . وبعد ان كانت للموسيقى
تابعة للكنيسة أصبحت تعمل في خدمة الامير شأنه شأن أي واحد من
أصحاب الوظائف في القصر . وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هي أن يؤلف
مقطوعات يقصد بها الترويح عن الامير وعن ضيوفه في الحفلات الخاصة .
ولاشك أن كثيرا من هذه المقطوعات كانت تتخذ هذا النطاق الضيق ،
وتنتشر بين جماعة أوسع ، غير أن مجالها الأصلي كان تلك الجماعة
المحدودة التي يكونها المير وخاصته وهدفها هو اشاعة المرح والسرور
في نفوسهم . عندئذ كان من الطبيعي يعجز الموسيقى عن التعبير عن معلن
انسانية عامة أو أن يعكس في موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ،
وانما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف أو قطعا تكشف
عن البراعة في العزف ومتناسب مع طبيعة الجمهور الذي توجه اليه .

ولم يبدأ التحرر في ميدان الموسيقى الا بعد ان حدث تحرر هاز
له في العلاقات الاجتماعية العامة . ومن آخر الموسيقيين القلمين الذين
عاشوا حتمين على وظيفتهم لي أمير كان موقسارت الذي مات سنة ١٧٩١
أي في الوقت الذي كتبه فيه الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج اندفاعها
وبعد هذه الثورة التي قلبت الأوضاع الاجتماعية رأسا على عقب واكدت
مبادئها احترام الشخصية الانسانية وقضت على سلطان الافرنسيين نهائيا
لم يظهر موسيقى واحد من القلمين بل أوسع المجال لوظيفة جديدة
للموسيقى ظهرت بأعلى شأنها عند بيتهوفن ، وهي وظيفة التجهيز عن

المساعر الانسانية المستمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد في مجتمعه •
بدأ الفنان الموسيقي يستعين بالفنّشرين والمنظمين من أجل كسب
عيشه ونشأ عن ذلك استغلال تجار الموسيقى لهم •

والتسع نطاق الاستغلال في القرن العشرين الى حد لا نظير له • وكان
الاستماع عن طريق الاذاعة للاسلكية والتسجيلات وأدى هذا الى بحث
نهضة موسيقية هائلة ، ولكن الذي حدث هو أن مديري الاعمال والمنظمين
وأصحاب الشركات قد استولوا هذا التوسع على نحو أدى الى أن يضيق
به الموسيقيون أنفسهم • فأصبح الفنان خاضعا لمشيئة السوق وأصبح
المستمع مستهلكا ينبغي أرضاؤه وبذلك لم تقتصر الموسيقى تحررا كاملا
طالما كان الفنان خاضع لتقلبات السوق ومقتضياته • ؟

ولكن تصل الموسيقى الى التحرر الكامل في أداء وظيفتها يجب ان
تتخلص من تحكم الاستغلال التجاري •

ولكننا بالرغم من ذلك نعتزف بأن تاريخ الموسيقى هوجيء في أواخر
القرن ١٩ والربع الأول من القرن ٢٠ بحركة موسيقية تكاد ترمى الى
اختلاع الماضي من جذوره والى استحداث تجسيدات وانقلابات في
الاستلّوب الموسيقي •

ظهرت « ابتكارات عديدة في نل ميادين الموسيقى • فعند شونبرج
Schanberg يقضى تماما على السلم الغربي بفرعية: الكبير والصغير
وتزول أهمية الابداد بين الاصوات ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى
عشر مصفا التي يتكون منها السلم نفس الأهمية التي للآخر وتبع ذلك
تضيرا اساسيا في توافقات الاصوات فلم تعد القاعدة فيه احداث توافق بين
أصوات وأصوات تقتضى الى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذي يسير فيه
اللحن في موضع التوافق وانما أصبح التوافق بين أصوات منفردة أو
مجموعات من الاصوات ، ينتمى كل منها الى سلم مختلف • وحدثت
تغيرات موازية في « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد: ستراينسكي

Strauinsky فلم يعد الفنان يبالى بالصورة التقليد بدليل أصبح انطلاق اللحن حراً لا يعرفه شيء • وللمرة الأولى في تاريخ الموسيقى يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه يهضم ولا يفهم إلا بعد عناء طويل ويؤكدون أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئاً بل يصرون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينمى أن تفسر فيه الموسيقى إذا شاعت أن تخرج عن دائرة التكرار الرقيق •

فمبدأ اللحظة التى أصبحت عنها الموسيقى فناً إنسانياً أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية التى عاشت وزاعت لا التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ثم غابت فى ظلمات النسيان •

التعبير في الموسيقى الشرقية

١ — مشكلة الموسيقى الشرقية •

٢ — مشكلة للموسيقى في مصر •

مشكلة الموسيقى الشرقية

ليس لدينا في الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح وذلك لأنها لم تصل بعد إلى درجة الاكتفاء الذاتي وأنه لا زال فناً للأغاني فنحن نستعين بالالفاظ دائماً في تفوق الموسيقى وفي اضعاء معنى عليها ، جادامت موسيقانا الخاصة ان وجدت خالية من كل معنى . بل ان وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات في الاغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة . فعلمنا الموسيقى يكاد ينحصر في نطاق الاغنية وسوف أفسر هذا التحليل بالتقسيم الذي ذكرته من قبل لعناصر اللغة الموسيقية وهي اللحن والايقاع والتوافق الصوتي والصورة أو القالب .

الحن في الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد هو تعدد السلالم ولكن مهمة الموسيقى هي تنظيم الاصوات العديدة في مجموعة قلبية متناسقة . فالتعدد الذي تتميز به الحان الموسيقى الشرقية يفقد قيمته لعاملين . التلاصق والتماثل .

١ — عامل التلاصق : يعني أن الالحن الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الاصوات تلو وتخفض محتفظة بتلاصقها .

٢ — أما عامل التماثل : وهو مبدأ التكرار الذي يصبح جزءاً أساسياً من العمل الفني ، غير مستحب من الوجهة الجمالية .

والعنصر الثاني من عناصر اللغة الموسيقية هو الايقاع فبطء الايقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية . فالايقاع الشرقي ظاهر بمعنى أن له كياناً مستقلاً يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه . ففي الموسيقى الشرقية تؤدي الآلات الايقاعية كالرق مثلاً ، دوراً ظاهراً نستطيع أن نميزه بكل وضوح وصحيح أن ضرباته تتعشى مع اللحن وتنظمه ، غير أنها مبسطة عنه بمعنى معين ما دامت تكون تياراً تميزه الاذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته ولكن في وئبي أن الايقاع يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير عندما يندمج في اللحن اندماجاً وثيقاً .

أما العنصر الثالث من عناصر الميزة الموسيقية فهو التوافق الصوني، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية لأنها ذات تيار واحد فان تكرار الاستماع اليها لا يؤدي الا الى الملل .

والعنصر الاخير وهو الثقل أو الصبورة ، يكلفه يكون مفقودا جوهريا من طغناء الشرقي التقليدي كان يعرف قاطبا ثابتا : هو البدن بالليالي ثم الموال أو النور وقد تسبق ذلك تقسيم من الآلات الموسيقية الثقيلة التي تصاحب البغلاء ، فالثقل الذي تتخذه الامثلة الموسيقية التطبيقية في الشرق هو أن يكون الملحن مجموعة من العورات القصيرة المفعلة التي ينهي كل منها انتهاء تاما بقرار المقام .

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت في تجديد طبيعة المستمع الشرقي فهو يبحث دائما عن الفشوة العاجلة وعن الطرب المستمر في الاكصان ولا يبدل جهد في الفهم أو التمتع . وبذلك فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق وليست به حاجة اليه ، بل انه يبدى إعجابا بلا تحفظ ، كنهما شبه وحينئذ يشاء ، ويستطيع ان يمتك أو يصرخ كما يروق له .

مشكلة الموسيقى في مصر

لا جدال أن في مصر شعورا بالضيق من قصور الموسيقى النصائية وأفقها المحدود وهذا الضيق يتجلى أيضا في الطابع الذي تتخذه الموسيقى المصرية في وقتنا الحالي .

ولكن بالضرورة الاستفادة من الخبرة التي اكتسبها الغربيون في اصاليتهم الموسيقية ولكن هذا الزأى يلقي حارضة من طوفين متناقضين : طرفه يمتحن مخافظ ، أصحابه من دعاة القومية وطرف يساري تقدمي أصحابه من دعاة للتنصبة .

ولكن الموسيقى لغة تتخطى حاجز القومية بل إن ما نرمى إليه هو في حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع إلى الفن الشعبي في مجال الموسيقى ولكن إذا تساطنا عن الأحوال التي كان يعكسها هذا الفن في بلادنا ؟ وهي سلسلة من الاضطهادات يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب أو المستعبدين من الانقطاعيين والمستغلين !

وذلك يجب أن نكون حذرين في استرشادنا بهذا الفن وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التي استماعت أن تحقق نهضة موسيقية باستحياء ألحانها الشعبية .

ولكن يجب علينا أن ندرك أن انسان المستقبل الذي نود أن نكونه لابد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تنفت بها معظم الألحان الشعبية في عهود الظلم والاضطهاد الماضية .

الأرابيسك ورخامة الألفان

Arabesque et Melodie

(introduction)

ان الارابيسك يبدو من الناحية الجمالية كبيت شعر موزون فوزن بيت الشعر هو اعم عامل في روعته وجاذبيته . انه كحركة الساهر الحقيقية التى جعلت للملح المسعور فعليه وهيئته ووشاحته . ابهالاج بنصرى جاذبية وحفر بواسطة السحر والمغروض ان نبعثه من الخسوف المظلم من السحر نفسه .

لذلك سيكون لزاما علينا فيما بعد ان نبحث عن ما نتج من هذا السحر ! شخصيات أو مناظر طبيعية ، نعلتات ، اشباح ، هن نلاحظه . ولكن فلنتابع بحثنا على نفس النوال .

فلنساءل . هذه الكلمة « ارابيسك » أليست الا مقارنة لمستطلة ؟ مطبقة سواء في وزن بيت شعر أو في جلبة البناء الموسيقى ، ألا تشير الا الى المجتمع الفنى ، الموقف المجاور . ألا نستطيع ان نتفكك أكثر في هذه العلاقات المترابطة ؟ انها المشكلة الاهم الرئيسية وأيضا الملحة الاصعب التى يجب أن نواجهها . حيث سيكون الأكثر مباشرة (تمسك الثور من فروته) ذلك في المقارنة بين الموسيقى والفن البلاستيكي . سنضع السؤال أولا هكذا : أیوجد تقارب محدد من الناحية الشكلية بين بعض الارابيسك وبض الانعام ؟

قوانين بنائية متشابهة من الممكن أن تعرض نفسها حتى في التفصيلات في فنون متباينة ، يخاطب أحدهما النظر بخطوط من الجائز تخطيطها أسود ، أبيض بالقلم وعلى الورق في آن واحد ، والآخر الأذن عن طريق تتابع تذبذبات الهواء بواسطة أوتار الآلات الوترية أو الاحبال الصوتية ؟ ان السؤال لا يكون مثير للاهتمام حقيقة الا اذا واجهناه بمق بكل وسائل المعرفة العلمية الفلسفية والفنية اللازمة للوصول الى اعتقاد قوى ونتائج لها قوة القمالية الموضوعية .

لو كانت العطية ما هى الادفاع عن صورة معينة أو تشجيع لاحساس لاصبح ما قد سبق أن قيل كافيا .

لذلك المطلوب هنا هو المثابرة والصبر في متابعة العرض الفلسفى
الطبيعى فى إطار الاستطيقا الجادة •

و سوفيما بعد سأوضح الاستطيقا المبسطة وكل تطور تظهره ذوقية
وفى نفس الوقت من وجه نظرا الفيزيقيين ، علماء النفس ، علماء
واللوسيتيين •

Perugin, Bergçon, Helmholtz

فألواقع ان الكلام يخص

وهتملك لكل منهم فى حدود أسلوبه •

وسنذكر بعض المصطلحات الفنية من خلال عرضنا لموضوعات علم
الجمال الموسيقى •

مشكلة التمدد الحنى

Le probleme de la spatialisation des melodies

« التزام الموسيقى والارابيسك لعلم الجمال » كان موضوع بحث
مذكور اذكر مقروء وقديم • النبذة المشهورة لهانسليك ^{Hauslick}
عن الموسيقى سنة ١٨٥٤ •

قد يدهشنا ان فكرة بهذه الصحة والثبات لاقت مقاومة شديدة ،
الاعتراضات التي وجهت لها تقوم اما بناءا على عدم الاجراك للطبيعة
الحقيقية ولللاهية التاريخية لفن الارابيسك وما على الالتباس الذي
ينشأ عادة بين المفكرة الواضحة عن هذا التقارب والابحاث المتضاربة
لعلم الجمال « من الناحية الشكلية » وحتى « من الناحية التجريبية » •

نتيجة هذا الالتباس أننا نرى دائما أولئك الذين يريدون مطابقة
بحث هانسليك مثل كمباريو ^{G.cambariau} يستخدمون جزا كبيرا
من جهودهم للمطالبة باسترداد حقوق الشاعر في الفن • كما لو ان قطعة
من الارابيسك أو رسم نقى لا يمكنهم مخاطبة الا الذكاء ولاتحقويان
لا على الناحية العاطفية ولا حتى قدرة على التأثير !

السؤال ليس هنا • فليس المطلوب هو تأليف نظريات على تأشير
الجمال الموسيقى أو على القيمة العاطفية للارابيسك •

انما المطلوب هو معرفة (وهذا واحد من الاسئلة التي تتطلب الدراسة
الهامة) ، اذا كان هناك توافق الرؤى الموضوعية بين الاعمال الموسيقية
واعمال الفن الزخرفي •

فمثلا اذا كان التحويل من التينور الى الباريتون يعطينا احساس
ذو قيمة زخرفية وبطلة مرضية يمتثل مع قوانين علم الجمال بفن الارابيسك
اذا كان الرد بالاجاب اذن التجربة نجحت وعلى نظريتنا وآرائنا
في علم الجمال أن تتلاءم أو تتكيف مع هذه الحقيقة وتحاول تفسيرها
فلا قيمة لأي رأي ضد حقيقة ثابتة •

لكن التجربة هائلة • فهي واحدة من أصعب وأهم موضوعات
علم الجمال المقارن •

هل بالوسائل الميكانيكية نستطيع ان نولد الاشكال زهرية عن الموجات
الموسيقية •

سنأمل سواءا التجارب البعيدة لشلادنى Ohladni (اشكال
محصول عليها عن طريق النحت في قالب من الطين) سواءا على معاودة
هذه التجارب بواسطة سافارا Savart (الذى يبحث في ترتيب
الاشكال) سواءا فى Eidophone لمسز لواتر هيجز Watts
Hughes (سنة ١٨٩١ الصوت الاشكال) سواءا فى الاعمال الاحداث
المعلقة بالارابيسك والناجمة بالطرق البصرية استخدمة فى تكتيك الفيلم
الناطق •

بعض من هذه الاشكال لها صفات جمالية واضحة ولكن غالبا ما تكون
هذه الصفات عرضية متفتحة : تتمسك ببعض شروط اتجربة (السيمترية
و الاشكال) المستقلة على اساس العمل الموسيقى ليس العمل الموسيقى
لكن النص المادى المستخدم هو الذى قدم هذه الصفات بصورة مرئية
مقنعة بدون أن تكون مطابقة مع ما يرتبط بالموسيقى نحن فى مواجهة
« عم جمال ثر الوتر » فقط نفس الملوحة بالنسبة لحنى التسجيل على
الاسلام •

جزء من صفاتهم اجمالية أدخل عن طريق آلة التسجيل (مثلا
الانعكاسات على مقاطع دائرية بفضل جهاز الجلفنومتر) •
العيب الرئيسى لهذه المنحنيات هى أولا :

١ — ان الذى يبدو كأنه وحدة متكاملة بسبب الاحساس تجزئه
الى موجات ظاهرة •

٢ — ان هذه الموجات تعطى تركيبة غير متجانسة حيث يدرك السمع
(بتحليل نغمى) الاصوات المتعددة المميزة : حيث أنه يجب الحصول على
المنحنى لكل من هذه الاصوات المتعددة • ليس فى حدودنا آلات حساسة
لعمل هذا التحليل النغمى ميكانيكيا •

الات التحليل النغمي مثل الماريوجراف كلهن لا تقدم أى مساعدة في هذا المجال انه الذين من منطلق الورقة الموسيقية نفسها (حيث تم هذا التحليل) يجب الحصول على المنحنيات المطلوبة •
تبعا لاي أسس ؟ كل قيمة هذه التجربة تكمن في الاختيار العاقل لابعاد الاحداثية •

كباريو G.canhariou اعطانا في نفس الوقت تحديد جهة البحث وما يجب تجنبه عندما كتب : « لقد أخذت قطعة موسيقية L'adogeo من سوناتا Parhetique وقمت بعمل خطوط الاراييسك التي يمكن الحصول عليها بمتابعة الشكل اللحني على ورق خشبي رقيق (قشرة) النتيجة هي كل ما يمكن تخيله من سخافة عدم تجانس • التجربة بدت لي شيقة لان هاسليك تكلم كثيرا عن الشكل الصوتي • نحن الانستطيع ان نحدد الا كخطوط واقعة في القضاء اذن هذه الخطوط طلاس بدون قيمة • كباريو لم يفسر أى من احتمالات ابعاد الاحداثية التي استطاع عملها لحصول على الاشكال النغمية • وحتى ادخال ورق القشرة لتأبيه هذه الخطوط يبدو كأنها تشير الى أنه قد شف هذه المنحنيات على النوتة المكتوبة نجد أن هذه المحاولة المكتوبة مع جمعها مثلما نفعل في منحنيات درجات الحرارة • بقليل من التفكير نجد أن هذه المحاولة سخيفة بدرجة كبيرة •

في الواقع ان منهجنا في كتابة النوتة الموسيقية تعتبر الى حد ما محاولة للترجمة مع الربط في القضاء للاعمال الموسيقية •

ولكن من المهم جدا معرفة مواطن النقص في هذه الترجمة ؟
١ — النوتة الموسيقية التقليدية غير متجانسة • الارتفاع المطلق لانغم محدد أحيانا بموقع النوتة على الخطوط الخمسة وأحيانا بطريقة أخرى استخدام اشارات متعلق عليها مثل
تذكر ان مبدىء الاصوات (بسيط أو مركبة) ليس مرتبطا الا بمعنوية

الكتابة • سماعيا لا تعنى شيء أضف الى ذلك أن استعمارية الاصوات
مجونة بطريقة الاشارات المتفق عليها (ابيض ، اسود ، الفخ •) أو
بمساحات مقسمة •

٢ — أعمال غير متشابهة مقدمة بنفس الطريقة لا يوجد أى اختلاف
في الكتابة جزء من الدراسات الموسيقية الابتدائية استطاعت أن تفرق
بين الاعمال التى تظهرها لنوتة متشابهة ، عن طريق الكر •

المساحات المكتوبة بين النوتة المكتوبة على سطر من الخطوط الخمسة
الموسيقية والنوتة المكتوبة مباشرة من فوق هذا الخط تماثل أو تطابق
التغمة بين *do* و *re* ، ونصف نغم بين *mi* و *fe*

٣ — أعمال متشابهة وتقوم بطريقة مختلفة • لا اتكلم فقط عن
الاختلاف في الموقع فوق السطور أو بينها لنفس النوتة من اللحن الثامن
الى اللحن الثامن • افكر في تعدد المفاتيح : مفتاح ألفا والصول وايضا
على ثلاثة مواقع زائد الآلات نافلة النغم • مثلا الاورج في مفتاح ألفا ،
الآلة الاجتداد في أعلى النوتة الحقيقية • والكلارينيت في السى ، الصول
الذى يكتب الصول ، ويقرأ كمفتاح ايت الرابع بذلك نرى ان الستة
آلات المختلفة عند اتحادها للحنى تعطى نفس الايت التى عند تقديمها
على الاوركسترا تتم بستة انماط مختلفة •

٤ — ان أى نغم لا ينتمى للموسيقى الغربية الحديثة لا يجد ما يمثلته
في هذه الكتابة فهي غير صالحة للاستعمال ليس فقط بالنسبة لبعض الموسيقى
الدخيلة علينا (وهذه وجهة نظر الباحث الاجتماعى) ولكن أيضا بالنسبة
لنظم الوجود ماديا في أدركسترونا العملية ولكن غريب على سلم اتنام
زارلن *zarlin* فهي أذن غير صالحة للاستعمال من وجهة نظر الطبيعيين •

كل هذه الاسباب تجعل الكتابة الموسيقية الحالية لا تعبر عن العمل
الموسيقى ويمكن اعتبارها بدائية جدا وغير منطقية ليس اهل ابدالها
بطريقة نوتة أخرى • ولكن هذه أمنية علم الجمال عامة التى تنحصر في

المحصوك على نوتة موسيقية منطقية يمكن استخدامها في جميع الحالات التي تنف النوتة المالية عاجزة فيها وذلك للإبطلات النظرية • كما للدراسات العملية المتعلقة بالموسيقى الداعية والدخيلة علينا والأعماق السماعية • لنعد الآن الى مشكلتنا الخطية •

هناك حل اخر طبيعي جدا وبناء وهو التالي : نأخذ للمصور السيني الزمن ولصاى التكرار المادى للاهتزازات ونربط النوتة التي تنف كل لحن (بعد المتحنى بخط مستقيم اثناء استمرارية النغم) فالمطبق هذه المبادئ في L'adagio de la pathetique بما انها التي استخدمت في تجربة كمباريو فنحصل بالنسبة للآوزان الثمانية الاولى على المنحنىات التالية :

من الآن التجربة ذاب نتائج • فالمنحنىات التي تم التوصل اليها ليست غير متجانسة ولا سقيمة بل بالعكس فالتوازن للموس منهم التوازن المنتظم للرسم المصاحب ، حيث التينور يحتل بصوت واحد مسطحين هو مونيون (تبدو والهارموني على ثلاث أصوات وفي الحقيقة على أربعة) ومنسجم مع الحركة الكورالية للصوتين الآخرين وحركة هذين الصوتين منظممة بطريقة مرضية •

خط آلة الباجى يبدو أحيانا متتابع وأحيانا معدل للكومنز الطو بحركة موفقة وهذا التداخل مع الاعلى •

ولكن بلاخص الشكل الحنى هو الذى يجذب الانتباه هذا بسبب ناعليته الجمالية •

لا جدال ليس هناك مجال لمناقشة حقيقة مضاهاته لما يحتويه فن الإرايسيك •

لتسهيل هذا الحكم فلنلجأ الى بعض الاعمال الزخرفية الايجابية الموجودة في المكتبة تعنوينها كل هذا الشكل الذى يوضح الديكور الأستثنائى

العربي من الممكن ألا نحب هذا النوع من الفن ولكنه من المؤكد أن نهذا
نمن من يتفوق جاذبية •

فقد قال مايو Mayeuss — في كتابه الزخرفي ص ١٤١ أنه
زخرفي يجمع في نفس الوقت ثراء رائع وواضح جذاب •

سيجد هؤلاء المتفوقون نفس الاحساس بالنسبة للرسم الهندسي
اسابق •

الصفات التشكيلية لهذا الرسم الهندسي لا تمثل المقطوعة الموسيقية
التي تحددها من المحال ان نرسم أن أحدا يستطيع أن يختبر بنظره نفس
الاحاسيس التي يختبرها بسماعه للـ Adagio de pathetique

أولا — هذه الخطوط غير قادرة على تحديد ما تعنيه كل دقائق
المحاور ، الاقنية لهذه المنحنيات ، محاور تطابق « نوتة موسيقية ناجحة »
(على حد كلام الموسيقيين) لانغام المختارة •

كيف يحددون من الناحية الكلاسيكية ان البداية تعتمد على التناسق
التام لانغام الوزن الرابع مع التناسق الغالب ، كذلك الصفات الذاتية
المختلفة لهذا لتناسق ؟

ما هي في كل هذا ، لعلاقات المتجانسة والمختلفة ؟
نرى في الجزء الثاني من الوزن الخامس ان الانحناءات قريبة جدا
أدهم من الاخرى وهذا انتقارب وايضا الموقع الذي تحتله يسمع بمعرفة
السافة المختلفة عن الثانية •

لكن من الناحية البلاستيكية والتشكيلية هذه العلاقة لا تجد ما
يقارنها بالتأثير الذي يحدث على السماع المتتابع لـ Re bemol
وبصفة عامة نجد ان رسومات هندسية كهذه لا تقبل للنظر الا الجبيل
الموسيقى

تعقيب

إذا كان المشتغل بالاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقام الفنان في الاختيار الذى يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الامكانيات التى تعرض له .. إذ أن هذا الاختيار نمليه عليه شخصيته نفسها . إذا كان المر كذلك فربما استطاع أن يساعده في أن يكون على وعى بالامكانيات الاساسية التى ينبغى أن يختار من بينها .. تلك الامكانيات الابدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها والتى تماثل نفسها دائما وإن اختلفت الاشكال التى تتخذها على مر التاريخ . ونحن نعرف أن بعض المعارف التى تبدو في ظاهرها مجردة كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقى .. هذه المعارف قادرة على تحفيزنا أخطاء كثيرة ، وإن لم تلعب دورا ايجابيا خلافا ..

ولكن ينبغى على الاخص أن يطل ذلك الضرب من الانفصال عند بعض الموسيقيين المحدثين بين الاستطيقا الحقية التى تتحكم فيهم وبين الاستطيقا التى يعتقدون أو يرغبون في تحقيقها : إذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته ، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى ففى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيش فيها يبدو أن الموسيقى لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس ، وإنما لابد له من معرفة واضحة بالامكانيات المتباينة التى تعرض له ، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به ، وبالاستطيقا التى يطالب بها في تاريخ الفكر الموسيقى .

وعلى رجل الاستطيقا أن يدعو المؤلف الموسيقى الى امان النكر في أسس الفن الموسيقى ، لأن كل فكر موسيقى أصيل هو بطاهية نفسها عودة الى هذه الاسس ، واكتشاف امكانية جديدة فيها .

وعلى هذا يدعو أن يعنى على الموسيقى الذى يريد أن يكون على وعى بالاستطيقا الخفية التى تتحكم فيه ، أن يواجه تجربته الموسيقية الفردية بأكثر مطالب الموسيقى شحولا ، وأشدّها تجريدا في الظاهر . وكما أنه ليس من مهمة الفيلسوف أن يصنع علما ، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجلا

الاستطيفاء بالفنان *

ولكن كما أن الفزيائي مرغم في أيامنا هذه علي أن يكون فيلسوفا .
وعلي أن يتأمل أسس العلم لكي يكتشف منطقا جديدا في الفكر العلمي ،
فكذلك من المستحسن أن يكون الموسيقي علي ألفة بالاستطيفاء وأن يخلق
في نفسه حالة من الروح الفلسفية تسمح له باكتشاف منطق جديد للفكر
الموسيقي ، وذلك ما تتممض عنه اعادة التفكير في أسس الموسيقي *

الدراما الدينية :

كانت تعرض علي الجمهور ويقوم بالتمثيل فيها ممثلون ليسوا من
رجال الدين وهي وإن كانت هي الاخرى تستوحى الدين والاساطير غير
ان احداثها لم تكن خفية الرمز بل أقرب الي الواقع ولذلك فهناك رأي
يقول بأنها كانت بحق تعتبر مسرحيات دينية بعد لولها الغنى نعرفه
اليوم *

اماكن التمثيل

نجد ان قدماء المصريين اسخدموا المبدع في التمثيل وهو يشبه
المنبرح العالي الي حد كبير وتستعمل لتوقوف او جلوس الممثلين
وتستعوى الي ولني هيكل وهو مكان التمثيل ، حجرة الاسرار وتعرض
فيها المشاهد السرية وكانت طريقة العرض في مكانين داخل المبدع وخارج
المبدع ويشتمل في المياظر والاماكن الخارجية مثل الشوارع والمبصرات
وهكذا *

نجد امثلة لذلك وازالت مسجلة حتى اليوم في مبدع القصر ذكرى
هذا الاجتماع الرائع الذي ينتقل به آهون مع هذا الكرنال الي الاقصر
ليحتفل ببيد اوبتر المصور الذي أخذ شهر «عاب» اسمه عليه الذي
يحمل اسمه مبدع الإلهي . حيث كان يذهب اليه الملك كله علم لوحده
بزواجه *

وانما ما تركنا خشبة المسرح الفرعونى بعد تسجيل الانتقادات البسيطة المجهولة الاصل والحقيقة سنتمرف في سهولة على المسرح الاغريقى حيث حفظت لنا آثار نستطيع عن طريقها تحديد الفنية المسرحية .
الاسباب التى عاقت نحو المسرح الفرعونى :

١ — نشأة المسرح ونحوه في ارضان الدين وعدم تهوره من رجال الدين لتصلك الكهنة بعدم فصل الدين عن المسرح .

٢ — حبس القسم الجوهرى من المسرحية يمثل في خجرة الاسرار

٣ — اعتماد الطقوس الى الرمز والغموض .

٤ — تأثير الدين أى المسرح بالحروب والاضطرابات السياسية
العلاقة بين المسرح الفرعونى والمسرح الاغريقى :

لقد عرف الفراعنة للدراما منذ حوالى ٥٠٠٠ خمسة آلاف سنة في حين ان الاغريق عرفوه حوالى ٢٨٠٠ أى ان الفراعنة قد سبقوا الاغريق في معرفة المسرح بحوالى ٢٤٠٠ ألفين ومائتان سنة وهناك اوجه شبه بين المسرحين الفرعونى والاغريقى .

١ — الهداية الدينية لكل من المسرحين .

٢ — نشأ المسرح الفرعونى على الاحتفالات الدينية واهمها الاجتفالات بالاله المغرب اوزيريس روح القمح . كما نشأ المسرح الاغريقى على الاجتفالات الدنية واهمها الآله المذى ديونتيوس روح الكرام . وإذا كان كلا من المسرحين قد تشابه في البداية فانهما اختلفا في النهاية فالمسرح الفرعونى نشأ وعاش وقين في إطار الدين أما المسرح الاغريقى فأنشأ في إطار الدين ثم انفصل عنه ليتخذ لنفسه مساراً خاصاً واصبح نشاطاً فنياً مستقلاً قامت عليه الحركة المسرحية الفنية العالمية .

المسرح الاغريقى

يعتبر المسرح الاغريقى بحق هو الاساس التى قامت على قواعده جميع النهضة المسرحية فى العالم بما ارسته من قواعد وتقاليد فصنت بها النشاط الدينى ليكون مستقلا بذاته له منهجه وأساليبه الخاصة والتى اشتهرت على مر العصور بالفن الكلاسيكى .

لقد كان المسرح وقتئذ غاية فى البساطة فكان يكتفى بمنظر واحد لايتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية . هذا اذا لم تتدخل الطبيعة فتعسد المخرج بتقديم المنظر المطلوب ... كما أن هذا المنظر لم يكن يحتوى على عنصر واحد لاغنى عنه لتقهم الاسطورة التى تدور حولها المسرحية . كعمد أو سجن أو قبر أو محراث .

وكان ينهض على جانبيه المسرح مبنيان من الخشب أو يستخدمها الممثلون ويشرفوا منهما على مر القبة سير التمثيل . أما مكان النظارة فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة . ويلاحظ بوضوح انطباع الثقافة الاغريقية وفلسفتها على طريقة تصميم وبناء مسارحهم .

فى القرن الرابع ق م تحويل الهيكل الخشبى الى بناء حجري كثيائروا باثينا واتسعت المسرحيات الاغريقية بالنظام والقرتيب . كما دخلت المسرح الابواب الثلاثة التقليدية . فمثلا كان الباب الرئيسى فى منتصف المسرح لدخول وخروج الملوك والحكام ، باب أقل حجما لدخول وخروج الممثلين الى اليسار باب ثالث يستعمله الممثلون الثانويون ، ووراء هذه الابواب كانت توضع ستائر وقد رسمت عليها مناظر تطابق مشاهد المسرحية المختلفة والتى كانت تدور حوادثها فى أماكن متفرقة ، وكان دخول وخروج الممثلين من هذه الابواب فقط لغرض الذهاب والعودة من هذه الاماكن الموجودة بالمناظر السابقة الذكر .

فى الثلاثة القرون الاولى ق م اصبح التمثيل أكثر حيوية فتغير المنظر تماما وبدلا من تقديم المسرحيات على مستوى واحد مع جمهور

المشاهدين فضل الممثلون كقدمون بأدوارهم على مسرح مرتفع ليكونوا بذلك أكثر تأثيرا وأفضل مظهرا حيث ارتفعت في الداخل عدة كواليس دواره لكل منها ثلاث الجهات تتحرك على مركز المانصف • وذلك لتسهيل تغيير الخطر وفقا لنوع المسرحية التي يجرى عرضها فاحداها منظر يصح « للتراجييا » والثاني « للكوميديا » والثالث « للمسرحية الاسطورية » وكان يستعان بتلك المناظر كعنصر هام لشرح القملليات التي تدور حولها المسرحية ويرجع أساس المسرحيات التراجيدية الى أغنية كانت تتشدد تكريما لديونيزوس « Dionysus » آله الخمر عند الإغريق وتطورت طريقة أداء تلك الاغنية على مر الزمن قبل لا من أن تتشدها المجموعة مع بعضها البعض أخذت تردد الاغنية بعد شخص يقف خلف المجموعة (وهو يعادل في وقتنا الحاضر بطل المسرحية) •

كما يرجع أصل المسرحيات « الكوميدية » الى أغنية كانت تتشدد في مواكب هذا الآله ثم زحف اليها عنصر المرح والفكاهة عن طريق شادل معنلى الاستعراض اليبات وعلى أساس ذلك قامت الكوميدية الاغريقية • أما المسرحيات « الاسطورية » فترجع لما كان عليه الاغريق من خيال واسم رائع ويظهر ذلك بوضوح في مسرحيات سوفوكليس « Sophocles » وهكذا كانت بساطة المادة في المسرحيات الاغريقية هي المسيطرة على التأليف والتمثيل والاخراج والديكور وانطبعت هذه البساطة بوضوح على مسارحهم التي اقيمت في كل مكان • وكان عدد روادها كبير جدا ويتطدر المناظر المسرحية ظهرت « الستارة » التي تحجب المسرح الى أن تفرج عن المشهد المروض • وكانت يؤمذ تهبط الى أسفن بدلا من أن ترتفع الى أعلى •

وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح « سيراكوزا » حيث وجدت في مقدمته حفرة مسطيلة كانت معدة لنول الستار عند بدء التمثيل ولقد استعمل الاغريق المؤثرات المسرحية المختلفة وكان بعضها يخضع لقوانين ونظم أرسوا قواعدا ، فمثلا لم ينتموا أبدا بتمثيل عملية قتل أمسان

المفترجين بل كانوا يقومون بها خلف المسرح ثم تظهر الجثة على منضدة
مستعدة إلى أحد أبواب المسرح الرئيسية ومواسطة خطاف وحبال رفيعة
كانوا يصورون الآلة إلى الأرض وارتفاعها إلى السماء . وقد استعانوا
على تصوير البرق بلوحات سوداء مثلثة الشكل مرسوم عليها شكل للبرق
ولتصوير صوت الرعد كانوا يستعملون جارا مملوءا بالصهارة ولقد
استعانوا على تصوير البرق وتكدرج منه على أوعية من النحاس
يخرج منها الصوت المطلوب .

وكان الممثلون يقومون بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة
من الناس فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية وهرقل يلبس
جلد رفيقته على عصا غليظة والشيوخ والكهنة بالملابس البيضاء .

ولكى يظهر الممثلون بوضوح على المسرح كانوا يلبسون اصدية
لها كعب عال من الخشب ولباس فضفاض يعلوه وشاح وغطاء رأس .
وكان استعمال الاقتعة منتشرا وكانت ترسم عليها رسومات وجوه
تعبير عن الانفعالات المختلفة لتساعد الجمهور على تفهم شخصية الدور
الذى يقوم به الممثل . وبذلك تكون الاقتعة فقد استخدمت بدلا من الماكياج
كل هذه الاشياء تظهر بوضوح ما كان عليه الاغريق القدماء من ثقافة عالية
وعظم واسع ومن راسخ لشئون المسرح من هذه الحقبة من الزمن .

المسرح الرومانى

بمقارنة المسرح الرومانى بالمسرح الاغريقى ، نجد انه ليس الا
انعكاسا لعائلة الفن الرومانى بأجمعه بان فن الاغريقى الذى طبعه بطليمه
وأثر فيه تأثيرا تاما .

فلقد سار الرومان على مناهج الاغريق على أمس التصميم المسرحى
كما أنهم انقلبوا الى فن العمارة نوعا من الهندسة المعمارية الزخرفية بم
تكن موجودة من قبل وذلك بتصميم القواس «Arches» التى تعنى

بها يفاء مسلوحهم ، كما نلاحظ أن الرومانيين لم يشبهوا مسارحهم على سفوح التلال كما كان يفعل الاغريق ، بل أقاموها على أرض مستوية وذلك لكي تظهر فخامة المبنى تتجه نحو الزخرفة والتخيم بعكس أعمال الاغريق التي كانت تسودها البساطة والتنظيم .

وفي القرون الاولى ق.م بنى بالحجارة مسرح « بومبي » وكان أول نموذج بنى على أساس مسرح روما وكانت أماكن النظارة على شكل نصف دائرة وبهيئة مدرجات على النمط الاغريقي واهتم الرومان باعداد المقصورات لمليا القدم كما كان مكان الاوركسترا في مستوى الأرض وكان يحتوى على فراغ كبير يمكن شغله بأماكن اضافية لجلوس النظارة عن الحاجة . وكان هناك درجات من الحجر تكة مكان الاوركسترا بالمسرح والحائط الخلفى له وقد تفنن الرومان بزخرفة ذلك الحائط كما وضعوا عليه في بعض الحالات ما يشبه السقف .

أما المسرح فكان مرتفعا وعميقا جزا وعندئذ ظهرت الحاجة الى إقامة مناظر ثابتة تصنع من الخشب ثم تطلى بطلاء جيد وذلك بعرض منظر شاق أو تمائيل مختلفة وغير ذلك من المناظر الضخمة التي تميز بها الرومان . .

كما عرفت « الآلة » طريقها الى المسرح الرومانى وكانوا يتبعون في ادارتها نفس الطرق التي توصل اليها الاغريق .

الا أن أهم ما يميز المسرح الرومانى ذلك النظام الذى اتبعوه لجلوس النظارة حيث ألقى « الكورس » وخصص المكان السفلى من الدرجات وهو ما يطلق عليه باسم « الصالة » لجلوس عليه القوم وهذا النظام له مغزاه من وجهة النظر المسرحية .

كما زحفت الى المسرحيات التي كانت تقسم بالطائبا الذينهم في المسرح الاغريقى عنصر دنويا وافتلف الرومان عن الاغريق ايضا في اختيار الممثلين المسرحيين ، فكان اختيارهم من طبقة العبيد ذو السيرة السيئة

والاخلاق الغير حميدة ، وبعد مدة ادخلوا العنصر النسائي في المسرحيات وأولئك أيضا كى يدرين على القيام بحركات تثير الشهوة الجنسية في المخرجين •

ولم يستعمل الرومان الاقنعة في بادىء الامر ولكنهم بالغوا في استعمالها بعد مدة من الزمن وكان الممثلون في المسرحيات التراجيديات يلبسون حلا طويلا تجر أزيالها على المسرح •• اليوميدية كان يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية كما كانوا يمثلون ممثلى أدوار المعاجز بما يرتدون من ملابس بيضاء وما يصفونه على رؤسهم من شعور بيضاء مستعارة ، وكانوا يميزون الثبان بملابس ترمز به وشعر أسود أما العبيد فكان شعرهم أحمر اللون •

ولم يقصر الرومانيون نشاطهم المسرحى على بلدهم فقط بل كانوا يتبعون مسارح كثيرة في الاماليم الممثلة في بلاد البرتغال وانجلترا غربا الى فلسطين شرقا •

ولم يحصل الينا التاريخ الرومانى لمسرح أن الشعب الرومانى كانت له رغبة ملحة لمشاهدة هذه الاستعراضات في أيام القياصرة • استمر الرومان طوال خمسة قرون مشغولين بمظاهر الفخامة والبهة والمباريات والمصارعات وغيرها من الألعاب الرياضية وكانت تدفعهم الى ذلك عوامل كثيرة تعمل في ذات الوقت على ابعادهم على المسرح وقد ازدهرت تلك المباريات في ذلك العصر لانها كانت هدفا مرغوبا فيه ومن اللاعبين التى كانت تعرض فيها تلك المباريات ملعب « فيرونا » الذى يستعمل الآن كمسرح في الهواء الطلق وتقدم عليه كل عام تمثيلات عالمية ومختلفة ولما كان طبيعته تكوينية وضخامة هندسية يتسع لحوالى ٢٠ ألف متفرج ومساحة ممثلة تبلغ حوالى ٣ آلاف متر فطينا أن نتخيل ما تشوبه هذه المساحة الفسحية من ممثلين ومعنيين وراقصين •

أما مسرح الكولوزيوم بروما « ومعناه الضخم » فقد أطلق عليه هذا

الاسم لمظمة بنائه ، ومساحته الواسعة التي أفضى عليها ، فهو يشغل حوالى خمسة وأربعين متر مسطح ، أما مساحة طبعه حوالى ١٥٠٠ م • وهو عبارة عن نصفى دائرة من التياترو الاغريقى متصلين ببعضهم حتى يكونا دائرة كبيرة ويتكون مكان النظارة من أربعة طوابق ارتفاعها الاجمالى ٥٠ م • وبكل طابق ثمانون قوس وتتسع اعوام وتقييمه للالعاب الوحشية مات مئات من المصارعين وهذا يتضح لنا ما صه اليه الرومان من عنف وجبروت الوحشية •

المسرح فى العصور الوسطى

استمر الخمول مسيطرا على الفن المسرحى فترة طويلة الى ان جاءت المسيحية التى ساعدت كثيرا على تقبل وسائل واقعية للتعبير عن المشاعر الدينية ونشر المواقف مما يقرب التاريخ المقدس الى الازهان • وكان المسرح عبارة عن منصة مرتفعة ذات اشكال غير معينة ، استبدل حائطها الخلفى بأعمدة مختلفة الشكل وضعت فى أماكن متعددة ومن هذه الأعمدة أماكن مثلثا ومنها ماكان غير منتظم الشكل ، وكانت الستائر تملأ الفراغ الواقع بين بعضها البعض • وفى قصة ميلاد المسيح نجد المنصة على شكل مستطيل فى أقصى الجانب اليسر منها عرش الله محاطا بالملائكة والقديسين ، وفى أقصى اليمين فوهة بركان تصبغ بالشياطين والمنضوب عليهم • وبين هذه توجد بيوت ومناظر مختلفة تمثل حياة السيد المسيح نهض التمثيل فى القرون الوسطى وتقدم شيئا فشيئا حتى غزا أواسط أوروبا وفرنسا ، وأنفق مخرجوا المسرحيات مالهأ كثيرا وبذلوا جهدا كبيرا فى عمل مناظر مختلفة فى منتهى الرعة والجمال ، وعندئذ بدأت الجماهير تتذوق جمال المسرحيات •

وأنقسم المسرح سرور الزمن الى قسمين مختلفين ، أخذ كل منهما يشق طريقه فى اتجاه خاص ، فخصص القسم الاول فى تقديم التعليلات الدينية أما القسم الآخر فأنطلق صوب التحرر حجاجا فى عرض الجديدي

من الإنجليز بتقديم التمثيليات المسلية لعامة الشعب وكان الممثلون يدعون إلى قصور النبلاء في الولائم وحفلات العرس ليدخلوا البهجة والسرور إلى قلوب المدعوين •

وجد طريقة الإخراج في العصر الوسطى الاهتمام بالفنافية الآلية والفنية كما كان يستخدم طريقة ربط الصالة بخشبة المسرح والاعتماد على الرمزية واستعمال المظفر المركب الذي وصل إلى سبع مناظر في بعض العروض •

أما الإضاءة استعملت الشموع لأول مرة في العروض التي قدمت داخل الكنيسة أما العروض التي كانت تقدم خارج الكنيسة فاستعملت للشمعات والزيت عندما كانت تقدم في المساء أما العروض التي تقدم في النهار فكان يكفي بالإضاءة الطبيعية يعتبر أغلب جمهور المصنسون الوسطى جمهور أدبينا لن يذهب تحت الرغبة الدينية •

المسرح في عصر النهضة

لقد كان عصر النهضة اشراقه كبرى في تاريخ المسرح العالمي ومن الصعب التحديد القاطع لتاريخ بداية هذا العصر لذلك اتفق المؤرخون على أن فجر النهضة قد نبع ظلمات لعصور الوسطى في حوالي القرن الخامس عشر كمرحلة زمنية حققت فيها تلك النهضة الفنية حيث أنه ليس نملك تاريخ محدد فاصل بين عصر وآخر •

بداية عصر النهضة

كانت أولى تجارب متمثلة في مسرح يشمل على المسرح ذو الستارة والمظفر المركب المروحين في العصور الوسطى في شكل واحد حين كان المسرح الجديد عبارة عن قاعدة خشبية مستطيلة مرفوعة على أعمدة ضللت حولها من تقدم يقوم في نهايتها الخلفية إلى سبعة أعمدة وتزينها

كل عمودين من أعلى بقوس. وبذلك يتكون من أربعة إلى ستة غرف .
محددة بالأعمدة يغطي كل منها ستارة سهلة الحركة وظهر المسرح في أربعة
أشكالاً الأول وضعت الغرف في خط مستقيم ، الشكل الثاني في وضع
شبه منحرف له ثلاث أضلاع بهم أربع غرف ، الثالث في وضع قريب من
شبه منحرف أي خمسة أضلاع غرف والشكل الأخير على شكل صندوق
يوجد غرفتين في كل ضلع من أضلاعه المواجهة للجمهور .

ازدهار عصر النهضة

استطاع المسرح أن يحدد لنفسه المسار الصحيح مستعيناً بفلاحة
التجربة ومستفيداً بكافة الأفكار والنظريات الفنية التي سادت التفكير
الفني في ذلك الوقت فانتصت للأصم الجديدة للمسرح الحديث في تلك
عناصر العمل المسرحي .

نجد مسرح سرليو بنى سنة ١٥٣٠ كان متأثراً بالخرفة الكلاسيكية
والأفكار التي سادت عرضه فصمم « سريو » المسرح على شكل $\frac{1}{4}$
دائرة متكونة بالمسارح الأخرى وبني أمام هذه المداخل منصة مستطيلة
مرتفعة عن سطح الأرض حوالى متر كالمسرح الروماني يستعمل للتفطير
ويوضع في نهايتها أحد المناظر التي ابتكرها سرليو في ذلك العصر وهي
عبارة عن ستارة يرسم عليها المنظر المطلوب حسب نوع المسرحية ليمثل
أبطالها الممثلون .

وبيئنا كان باولو وتشيلو « Paolo Tacello » يقوم في عمام
منذ ١٨٠٤ وحلوسة « المنصور » ويثيت غليو برونسكى
Philipp bruneschi

« قواعد » ، كانت تمثل في عالمهم المساحد الفنية التي
من أجلها صنعت منظر جميلة . ولخفرت آلات مختلفة الخدمة هي
المناظر وكان يشترك في ترقية من الديكور وفن المسرح في هذا العصر
مهندسين مماريون مثل براجانتى « Bramenti » ونحاتون مثل
جلبرتى « Grilberto » ومصورون مثل مانتابا « Mautagna »

كما جعل فن الديكور والفن المسرحي بفضل هؤلاء العباقرة في تقدم مستمر .
ولم يبدأ إنشاء أسارح وتجديدها حتى تساهل التطور الحديثة إلا
في أوائل القرن ١٦ ، فمعد ذلك الحين أصبح المتفرج يشاهد مدرجات حديثة
« سمالا » وتفيد شكل خشبة المسرح ، واتخذت شكلا جديدا كما ظهرت
الستائر لغطاء واصبح فن الديكور المسرحي الجديد فائما على المنظر
فأسس للرسومات المختلفة التي أصبحت موضع اعجاب الجماهير .

وبدا التنافس بين حاشيات الامراء الايطاليين ، والتسابق بين
المؤلفين يتخذ طابع الاهتمام بالمرح ومن جهة أخرى فان المتخصصين في
المنظر المسرحية ، بفضل خبرتهم الفنية بالنسبة للقرون الوسطى وبفضل
روح النهضة أخذوا يقومون بأعمال عظيمة رائعة .

وقد بنى أول مسرح ثابت للفاتيكان في عصر البابا « ليون العاشر »
« Leone » الذي عهد الى المهندس المعماري برامانتى « Bramanti »
القيام بهذا العمل .

وقام أيضا اركولى الاول (Frcolei) من فيرارا بإنشاء مسرح
ثابت بالمدينة . كما طلب الكاتب اريستو « Aristo » قاعة مسرح في
ايسنتية « Este » بنما على امر الفونس الاول (Alfonsoi)
كما اقيم المسرح الاوليمى في فينيسيا الذي أنشاءه بلويو بطريقة الهندسة
الرومانية ومسرح آل جوزاجا « Gouzaga » في سابيونيتا
« بمتبعتب » ومسرح فارنيزى في بارما « Parma » .

وكانت المسارح المذكورة من النوع الثابت ، إلا أن بعضها كان
مصنوعا من الخشب والجبس والقماش وبعض لمواد النباتية الضعيفة .
كما عرضها للضياع اذا أننا لم نجد منها شيئا في المتاحف الهندسية
المعمارية اوجودة الآن .

لقد كان جميع من ذكرت عباقرة حقا ، ساهموا مساهمة فعالة في
نهضة المسرح والارتقاء به .

الكوميديا الفنية

كوميديا ديل لارتى

يعتبر القرن السادس عشر بداية العصور الزاهية في تاريخ المسرح اذا اتى سبيل من التجديد بفضل كوميديا ديل لارتى (كوميديا الفن أو المفاجأة) وهذه الكوميديا تعتمد على الحوار الذى يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية • ومن الطبيعى أن الحوار كان يتغير من ليلة الى أخرى وكانت التمثيلات على هذا الوضع ذات طابع شعبى وأصبح المسرح من صميم الحياة فعلا •

لقد ظل المسرح منذ عهد الاغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للاسرار والطبقة الرستقراطية ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحسن رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والذهبية وبدأت الدراما القديمة ، والكوميديا الادبية ، في استخدام اللغة الدراجة في الكثير من الأحيان •

المسرح في إنجلترا

نجد ان المسرح الانجليزى منذ بدايته بدأ بمسرح الصالة ومسرح القصور ومسرح الفنادق •

مسرح الصالة :

هو عبارة عن صالة يقام بها حفلة عالمية ذات ستارة من الخلف امامها المثلون مثل مسرح ذو استارة المعروف في العصور الوسطى واولائل عصر النهضة بتقسيماتها المختلفة ويشاهد العرض عامة جلوسا أو وقوفاً نظير أجر زهيد •

مسرح القصور :

يقام في قصور الاغنياء ويشاهدون جلوس وتوضع المناظر في مستوى الصالة وليس على خشبة مسرح استعمل المظهر المركب وفي بعض الاحيان استعملت انكسار المسوجة .

مسرح الفنادق :

في اواخر امتداد الفنادق للتخليد كان يخصص للفرقة في اقسام محدودة ولكن عندما بدأ العرض المنزلي بدأ يجذب انتباه الجماهير اهتم أصحاب الفنادق بتلخيص المسرحي فقط ولذلك حولت الفنادق التي امكن للتشيل .

كان تصميم جميع الفنادق واحد عبارة عن فناء مستطيل مكشوف ، يشغل المداخل الثلاثة مائتي الفندق والبقايا الخشبية يتكون من المخرج مقسمة الى غرف ويوجد باب من الجانب الايمن واليسار لهذه المجموعات ويوضع في أحد نهايات الفناء للتشيل على شكل شبه منحرفا ترتفع عن الارض حوالي ١/٢ م وخلف خشبة المسرح توجد ثلاث حجرات لها ثلاث ابواب تطل على خشبة المسرح الباب الوسط يستعمل كحجرة لخلع الملابس وعمل المكياج ، والبابان الأخدان يستعملان لوقوف المخرجين تتسع لحوالي ١٠ آلاف مقترح .

المسرح في عهد اليزابيث

بينما كان من الكوميديا يتقدم بنجاح في إيطاليا ، وغزو جميع المسارح وينتشر في كل مكان أخذت أنظار العالم تتهجه إلى المسرح بفضل بعض كبار المؤلفين مثل لوبي ديفيجا « Lope de Vega » وكالديرون دي لاريكا « Calderon » في أسبانيا وكورني « Corneille » ورأسيني

« ————— » وموليير « Moliere » في فرنسا وشكسبير في إنجلترا
 « Shakespear » بدأ في إنجلترا بقبول رعاية الملكة إليزابيث
 للثقافة والفنون أنشأت المسارح التي أخذت تنتشر في كل مكان . وأول
 مسرح كان له شكل مستدير ، ثم أصبح المسرح المذكور على شكل سباعي
 مرتفع يستوعب ثلاث ادوار لجلوس النظارة وكانت أضلاع السبعة مغطاة
 بجمالون من الادوار طحاية النظارة من التقلبات الجوية أما باقي المسارح
 فكانت مغطاة بسقف وقد بنيت هذه المسارح على هذا الطراز ويتدخل «المعلق»
 في تلك التمثيليات ليشرح القصة ويهيئ خيال المتفرج ويهذب الفراغ
 والمعجز الفني ، وما لا يمكن تحقيقه وهذه هي تقريبا مهمة المذيع اليوم ،
 الذي يساعد كثيرا السينما ، احيانا يساعد المسرح وهذا امر غير مستحب
 اطلاقا حيث أن امكانيات الفن السينمائي قسري والمسرح الحديث يجب
 أن يستبعد أي عامل غريب عن الشخصيات والمناظر حيث وجود الدخيل
 يؤثر على القصة ، وكثيرا ما يفسر بمعجز الفن المسرحي .

انواع المسارح

من أشهر المسارح الشعبية التي ظهرت في هذا الوقت :

١ - دار المسرح :

يعتبر أول مسرح من المسارح الشعبية وتقام بتمثيلية وبناؤه
 « جيمس بيردج » وافتتح سنة ١٥٧٣ وتمثلت عليه فقرته ايرل ليستر وهو
 مبنى على شكل دائري وهدم سنة ١٥٩٧ .

٢ - مسرح المسترة :

يعتبر ثاني دار للتمثيل وافتتح بعد المسرح الاول بعام وهو يشبه
 المسرح السابق في التصميم وانتهى استكمال هذا المسرح سنة ١٦٤٢ .

٣ - مسرح الوردية :

افتتح سنة ١٥٨٧ والمسرح ثمانى الشكل ومثلث عليه فرقته منسلا رايلىن
وهدم سنة ١٦٠٦ •

٤ - مسرح البجصة :

بنى سنة ١٥٩٥ والمسرح بيضاوى الشكل أما خشبة المسرح فهي
مربعة وتهدم سنة ١٦٣٢ •

٥ - مسرح جلوب :

بنى سنة ١٥٩٩ وهو سداسى الشكل ويعتبر من أشهر المسارح والتي
ظهرت عليه عبقرية « شكسبير » وقد بنى هذا المسرح بانقاض دار التمشيد
وقد وجدت بعض المقاسات بهذا المسرح نجد أن طول خشبة المسرح من
الامام ٤٣ قدم بما فى المسرح الداخلى ٣٩ قدم وارتفاع حوائط المسرح
٣٢ قدم وهدم سنة ١٦٤٤ •

٦ - مسرح الوردية الجديد :

قدسى أصحاب مسرح الوردية من منافسة مسرح جلوب له وصمموا هذا
المسرح وافتتح سنة ١٦٠٣ وهو مربع الشكل وخشبة على شكل شبه
منحرف وهي فى حجمها فى حجم مسرح جلوب • بيت

المسارح الفاصصة

وأنواعها

١ - مسرح الرهبان السود :

افتتح سنة ١٥٨٧ وقد بناه « بيريدج » ويعتبر المسرح الشئوى
لفرقته واقع بجوار مسرحه الضيفى •

٢ — مسرح الثور الاحمر « ريبول » :

افتتح سنة ١٦٠٥ وكان يستعمل من قبل كمسرح فندق .

٣ — مسرح الرهبان البيض :

افتتح سنة ١٦٠٦ ومساحته ٨٥ × ٣٥ وهو بجوار مسرح الرهبان السود وظل يعمل حتى سنة ١٦٢١ وعمل على هذا المسرح فرقتى الملك والملكة .

٤ — مسرح كوكيبنى :

افتتح سنة ١٦١٦ ويعرف ايضا بالمسرح الصغير وهو فى حجم وشكل مسرح الرهبان السود وظل يعمل حتى سنة ١٦٦٣ .

٥ — مسرح سلسبورى كورت :

افتتح سنة ١٦٣٨ ومساحته ٤٠ × ٤٠ وظل يعمل سنة ١٦٦٦ .

الميلودراما

نشأت الميلودراما فى القرن السادس عشر فى كلورنا — أغنى مركز للمدينة فى ذلك الوقت — بتقديم مسرحية دافينة « Defene » التى ساعد فى اخراجها اميليو ديل كافاليرى « Emilio caveleri » وأوتافيو رينو تشينى « ottavio » وجاكوبيرى « Gacopepieri » . وظلت مدة قرنين دون تعديل أو تغيير حتى انتشرت بعد ذلك فى اسبانيا وانجلترا والمانيا وفرنسا وقد ساعد هذا النوع انجديد من الفنون المسرحية على أن يقيم فن لظواهر المسرحية تقما باهرا نحو تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة العرض ، وفن ميكانيكة المسرح ، وشاهد الحريق وفيضانات النهار وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة ، والمؤثرات الصوتية المديدة وقد تمت هذه النهضة بفضل المهندسون والمعماريين والرسمين مثل باتشيويول بيانكى

« Bianco » وجليو باريجي « *Bonini* » وبيريني « *Bernini* » في عظام ١٦٥٠ ثم عام ١٧٥٠ بفضل علاقة بيننا « *Bibiena* » التي ضمت المهندسين المعماريين والرسامين .

ولكن ضخامة المظاهر وضخامة العرض التي تميز بها المديكور المسرحي في عصر المتودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين وبالتالي تصرفهم عن تتبع الاداء المسرحي ، والموسيقى التصويرية مما كان يسيء الى التمثيلية نفسها اساءة بالغة .

ومن أهم مميزات هذا العصر انه ادخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها أخذدار اركية الصالة نحو الامام « أي خشبة المسرح وبناء الالواح العديدة المصنوعة بجانب بعض البعض لتشكل تحف دائرية على هيئة حدوده حصان ومن فوق بناء منحدرات للجمهور وقد تم كل هذا بفضل بيتا ليفتي « *Buontalenti* » وسيجيتسي « *sigizze* » . ويعتبر هذا النوع من المسارح « النوع المثالي المنبع الآف في جميع المسارح الكلاسيكية » .

شاع المسرح من القرن السابع عشر

الى القرن الثامن عشر

من المعلوم أن التحوّلات السياسية والاجتماعية خلال الفترة من القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر ، اوجبت اوضاعاً متعددة من الثقافة المسرحية وتعديلات بارزة الاثر في كل ما يحصل بالمسرح سواء من ناحية التأليف أو الاخراج أو الاضاءة أو العيكون .

ويرجع الفصل في ذلك الى نهضة المسرح في فرنسا أثناء حكم لويس الرابع عشر راعي الفنون والآداب وقد منحهم هذه النهضة كورسي وراسين ، وموليير « *Molière* » وحكم الذين اوجدوا المذهب الكلاسيكي للتمثيل بالتأطافهم حثاثون الوحدات الثلاث وخده الزمان وخده العقل وخده المكان .

فمن أصلهم محليين بذلك قدماء الإغريق والرومان ، مع الخلفاء في المذهب القديم بما يتلسمها سبع مقتضيات الضرر « عيتمين بالمجتمع والفضيلة » وبمشكلات متجهين بالمواضيع المختلفة وجهة نفسية والاجتماعية تتناسب للأدب السلسلة في ذلك الوقت . ثم ظهر هذا المذهب في إنجلترا على يد جون دراين « Dryden » وفي ألمانيا على يد لستنج « Lessing » ثم انتشر بعد ذلك في أوروبا وظهر بعد ذلك المذهب للرومانسي في إنجلترا وفرنسا وأوروبا الوسطى وعن أهم رواة شيكسبير « Shakespear » فيكتور هيجو « V. Hugo » ومطيلو « Mario » الذين استبدلوا بالوحدات الثلاث القصص الواقعية النابعة من المجتمع مع إجلال للبعد وأهواء النفس والاعتناء بالروح المثالية في مسرحيات عاطفية وخيالية في فرنسا على يد الإخوان دي جونكور « Degauker » وإميل زولا « Zola » وموباسان « Moupassin » وآنفونس دورية دفيلدنج « Felding » . وقد اتخذ الأدباء في هذا المذهب القصص الطيبية دون تحوير أو تبديل ، فير متأثرين بالعوامل الخارجية المكتبة التي صنعها المجتمع بتقاليدهم وأدابه ملتزمين بالعوامل الخارجية المكتبة التي صنعها المجتمع بتقاليدهم وأدابه ملتزمين الصدق في تسجيل مجريات الحياة .

وبعد ذلك ظهر المذهب الواقعي في فرنسا على يد فلوبير « Flaubert » وستدال « Staudel » بلذاك « Balzac » وفي النرويج على يد أبسن (Gbsen) وفي روسيا على يد تولستوي « Tolstoy » والأدب الواقعي هو ما يحدثنا عن ذلك المحيط الواقعي العظيمة التي تأثرت بكلم العوامل المكتيبية والآداب المرعية والشرائع والقوانين والتقاليد وبعد ذلك ظهر المذهب الواقعي في فرنسا على يد بوجدلير « Poudlert » وستدال (Srandale) .

ثم ظهر بعد ذلك المذهب الرمزي وكان رد فعل للمذهبيين الطبيعي والواقعي وقد ظهر في فرنسا على يد بودلير « Poudlert » وستدال « Staudel » .

« Motorienk » وأئمة هذا المذهب يعتمدون عن الادب الموضوعي متفذين من أشخاص الرواية رموزاً لهم للكشف عن أوضاع المواضيع مظهريتها بمواهل خلاقة مثل الرمز والايحاء والتطويح ..

وفي أواخر التاسع عشر ظهر المذهب التعبيري في ألمانيا على يد فرانس ديكند « P. detend » وهذا المذهب يرمى الى تصوير دخيلته النفس الانسانية بما فيها من غرائز وأسرار وعدم الانحداع بالمظاهر السطحية وتجسيم تجارب العقل الباطن وكانت مسرحيات تتكون من مناظر كثيرة متنوعة وديكورات مختلفة .

ثم ظهر المذهب السيريالى نتيجة للحروب والاضطرابات الفكرية وكان أول ظهوره في روسيا على يد ترستاق زارا « Tirsten » وهذا المذهب لا يخضع لاصول المنطق والتفكير السليم بل يتخذ من العقل الباطن طريقة للتعبير وهذا ذلك لا يرتبط بالاضعاع المعروفة في المذاهب اخرى . وقد ظهر المذهب السيريالى بمجرد انتهاء الحرب العالمية الاولى نتيجة لتأثر الادباء والفنانين بأبحاث فرويد (Freud) السيكلوجية ونظرات كارل ماركس (k. Marx) الاقتصادية وفلسفة هيغل « Hegel » وأبحاث اينشتين (Einstein) العلمية في النظرية النسبية .

الجزء البنائى « الممارى » للمبرح يتكون من ٣ اجزاء : -

الجزء الخامس بالجمهور « المشاهدين » :

يشمل الصالة - البلكون - اللوج .

ويراعى فيه الممرات الكافية وأبواب الحريق والأبواب الرئيسية مقاسات لمسرح الكلاسيكى النموذجى :

١ - عرض الصالة من ١٥ : ٢٥ م

٢ - عرض الصالة من ٢٠ : ٣٠ م

٣ — الارتفاع حتى البلكون ٢٥ م

٤ — عدد مقاعد المتفرجين من ٥٠٠ : ٢٠٠٠ مقعد

٢. — الجزء الخاص بالتمثيل « قفص المشهد » :

تريد مساحة كثيرا عن مساحة الصالة وقد يعمل الى الضعف ويصل الارتفاع الى ٣ اضعاف ارتفاع الصالة وينقسم الى ثلاث مناطق رئيسية :

(أ) المنطقة الاولى :

في المنتصف حيث خشبة المسرح ويؤدي عليها الممثلون ادوارهم ويقام عليها الديكور وهي التي يشهدها الجمهور .

(ب) المنطقة الثانية :

تعلو المنطقة الاولى مساوية بها أو أكبر منها ويودع بها ديكور المناظر معلقا بهرواز خشبة المسرح .

(ج) المنطقة الثالثة :

تحت خشبة المسرح يمكنها ان تستوعب ديكور كامل أو تساعد في تنظيم الديكور وعرضه .

ويمن المسرح طحقات تشمل مخازن الماكينات ومخازن الديكورات المعدة للاستعمال ومخازن الملابس وحجرات الاضاءة وكابينة الاضاءة الكهربائية .

٣ — حوائط قفص المشهد :

جدرانها سميكة قليلة الفتحات ومفتوحة على الصالة وتسمى فتحة المشهد أو القوس المسرحي (حائط العمق — حائط جانبيين) .

• فوق الحوائط سقف بهجهز بفتحة بابية للبخارة والتهوية
في حالة نشوب حريق في قفص المشهد تفتح لزور الهواء وامتصاص الدخان
ومنعه من الوصول الى أجزاء المسرح الخرى بما فيها القاعة •

• امام حائط الواجهة من الداخل أو بالقرب من القوس المسرحي
وعلى ارتفاع معين من الارضية كالبهنة الادلية يوجد حكن كبير خشبة
المسرح الذي يشرف على حلبة التوقيت لادوار الممثلين والمؤثرات البصرية
والضوئية العمال وفتح وغلق الستارة •

• الجزء الخاص بالممثلين والممثلات والعمائم الملحقة وحجرات
الحايل ومعلقة البروفات والامثلة احادية •

انواع المستراح وخشبة المسرح :

المسرح النثرى :

وهو التجهيزات البسيطة نظريا لامكانياته المحددة للممثلين الكوميديين
مقاساته :

فتحة المسرح من ٦ : ١٠ م مضاف اليه ما يوازيها من الجانبين عرض
المسرح بعد أقصى ١٥ م •

عناصر المسرح النثرى :

- ١ - القوس المسرحي • ٢ - مقدمة المسرح •
- ٣ - اضاءة مقدمة المسرح • ٤ - فتحة الخلف •
- ٥ - الستار الاول • ٦ - الارلكنو يرفع الستارة •
- ٧ - الستار الثانى • ٨ - اللهاجر الجني •
- ٩ - يرواز تحديد المناظر • ١٠ - برج الاضاءة •
- ١١ - الارضية للتوقيت • ١٢ - ولزور الممثلين والمؤثرات •

١١٠ — برواز السقف • ١١١ — الجوانب — القواطع •

٢ — مسرح الاوبرا

أماكباته ضخمة ومساحاته واسعة للاعداد الكبيرة وفيه اماكن لادخال العربات والركباب الخاصة بالتمثيل وفيه الصالة وخشبة المسرح مكان منخفض للناظرين •

مقاساته :

فئة المسرح من ١٠ : ٢٤ م + ما يوازي هذه الفتحة من الجانبين ويعمق ١٥ م حد أدنى •

عناصر قفص المشد في الاوبرا :

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| ١ — القوس المسرحي • | ٢ — مقدمة المسرح • |
| ٣ — ضوء مقدمة المسرح • | ٤ — فتحة الملحن • |
| ٥ — مكان الاوركسترا • | ٦ — الستار الاول • |
| ٧ — الاوركسترا • | ٨ — السقف الثاني • |
| ٩ — الحاجز المعدني • | ١٠ — برواز خشبة المتأخر • |
| ١١ — برج الاضاءة • | ١٢ — أرضية متحركة • |
| ١٣ — البانوراما • | ١٤ — برواز السقف • |
| ١٥ — ممرات للخدمة • | ١٦ — كوبرى الاضاءة • |
| ١٧ — ممرات خدمة عريضة • | ١٨ — ممرات خدمة ضيقة • |

مسرح الهواء الطلق

يستعمل كمسرح نثري وكمسرح للاوبرا •

ارضياته تتكون من أجزاء متحركة وتقسيم حسب الغرض حيث يستعمل في تسهيل وتركيب بناء المسرح وفي ظهور والختفاء الممثلين وعلى سعد مرتين من اسفل هذه الخشبة توجد خشبة أخرى تستعمل في خدمة منظر وكمخزن لاجزاء الديكور المختلفة اغلب مناظره من النوع الجسم الذى يثبت في الارضية مركزة بأبراجه الجانبية •

عناصر قفص المشهد :

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| • ١ — بناء المسرح | • ٢ — مكان الاوكسيرا |
| • ٣ — مقدمة المسرح | • ٤ — اضاءة مقدمة المسرح |
| • ٥ — فتحة الملقن | • ٦ — بربواز تحديد المناظر |
| • ٧ — برج الاضاءة | • ٨ — الكواليس |
| • ٩ — ارضية متحركة | • ١٠ — البانوراما |
| • ١١ — دعائم البانوراما | • ١٢ — مداخل المسرح |

تكوين بناء للمسرح وتكوينه الهندسى :
ينقسم المسرح الى ٣ أجزاء أساسية مكملة لبعضها البعض الصالة — اللوج — البلكونات •

وهناك مقاسات مقاسات — للمسرح العرض ١٥ —
٢٥ م الجزء الخاص بالتمثيل « قفص المشهد » •

١ — المنطقة الاولى :

في المنتصف وهى خشبة المسرح التى يمثل عليها الديكورات ويشاهدها المشاهد •

٢ — المنطقة الثانية :

الجزء العلوى ويودع به ديكور المناظر المختلفة بربواز خشبية

المسرح .

٢ — المنطقة الثالثة :

وتوجد تحت خشبة المسرح وتستعمل كمخزن للديكور ويوجد في مبنى المسرح نفسه مخازن ومساعدة للديكور والاكسسوارات .

قوس المشهد :

يتكون من عدة حوائط سميكة عن الجباني منهم الحائط الذي يفصل الصالة عن المسرح وبة فتحة كبيرة اسمها قوس المسرح .

١ — قوس المسرح : القوس المسرحي

٢ — حائط العمق أو البانوراما :

وهو المواجهة لحائط قوس المسرح .

٣ — الحوائط الجانبية :

ويسمى حائط الحوش أو حائط الحديقة ويهم باب كبير مرتفع عرضه حوالي ٤ م ، ارتفاعه ٥ م لادخال الديكورات الى خشبة المسرح خلف حائط القوس المسرحي ويوجد غرفة ٣ م × ٢ م « الرجستير » غرفة مدير خشبة المسرح ويوجد جزء خاص بالممثلين والمكياج والاستراحة .

المسرح المصري

ليس ثمة شك في أن الحديث عن المسرح المصري فإن أطراف ما أثبت عنه مصر القديمة من أحاديث . ورجع هذا الى أن النصوص القديمة التي تخص الشرق عامة ومصر خاصة كانت تعوزها الشواهد . هذا الى فقداننا الاطلاع المسرحية بين ما تبقى من آثار د ثم ما قطع به مؤرخو الاغريق أن المسرح في بلادهم ولد ، مما سنعرف تفصيله بعد ولقد ألقى هذا كله في روحنا أن مصر القديمة شاركت في الفنون الادبية كلها غير المسرح .

غير أنه سرعان ما اهتدنا — بعد حل رموز النصوص الهيروغليفية ودراسة النقوش التي على المعابد — الى أن المصريين كانوا لهم حفلات محاكاة يؤدونها فيها شعائريهم ، وانها كانت تحكى صورة بدائية متكسنة للفن الدرامي . ومن هنا بدأ التوسع في الاستقراء والانتفاء الى نظريات كانت مثار الجدل ، وما أشد ما لقيت من معارضة . فعلى حين نرى بفكرت سنة ١٩٠٠ يذهب الى أن مصر شهدت تطورا في المسرح أشبه ما يكون بما شهدته بلاد الإغريق حيث كان المسرح وليد للشعائر الدينية ، وأن علينا أن نتدارس حادين — على الرغم من ندوة الشواهد احتمال وجود مسرح مصرى قديم نرى هيدمان ، في سنة ١٩٠٥ يذهب الى أن مصر لم تتخط أيد مرحلة العروض الدينية وأن الإغريق وحدهم هم اللذين استطاعوا بمبقريتهم أن ينتهوا بها الى الوضع المسرحي . وكان هذا فيه شبه حكم في هذه القضية ، لا يرده عنه الا جديد ينقصه .

في ربيع عام ١٩٢٨ نشر كورت زيتة للمرة الثانية وثيقة كانت قد نشرت وترجمت من قبل ، غير أن الذهن لم يتجه الى تحديد معناها الحق ولقد عنوانها زيتة حين أعاد نشرها بعنوان « نصوص درامية » وعطى عليها على انها قطعة درامية .

وهكذا أخرج الحديث عن المسرح المصرى من الرضى بالغيب والموتوى الى وضع الحقيقة وأصبح شيئا مؤكدا تؤثقه الوثائق . وهذه الوثائق وان كانت لا تكفى ضوءا اضافيا . ولا تسعف بطول المشكلات كلها .

المسرحية الدينية المحجبة

قبل نأخذ في الحديث عن المسرح المصرى لامحالة من أن نفرض للشعائر الدينية التي كانت تحمل في طياتها نمطا دراميه سرعان ما يتجلى مع النظرة الاولى . واذا كانت الشعائر الدينية عند اليونان هي المبرد الأول الذي انبثق عنه المسرح اليونانى ، لذا نحنا النظر بكون المسرح المصرى هذا المنحى .

ولنا لنجد هذا النمط الدرامي متمثلا في الشعائر التي تنزع اليه
المتذكر بالأحداث القديمة أو النائية بحركات والفاظ يسترجع بها الفكر
صورها ولم يكن هذا من العرض المسرحي في شيء اذا لم يكن ثمة نظارة
بالمعنى الحق . وما كان شهود العرض غير هؤلاء المتبطلين الذين يحضرون
الصلاة .

نلمس هذا في الحفل الذي يقام في التاسع عشر من جلتور أعياء
للمذكرى المثلثون على « أوزريس » واهتداء ايزيس الى جبعته في وصف
هذا الحفل بلوتو خوس فقال :

« ينحدر الناس في امسية اليوم التاسع عشر الى شاطئ البحر
ويحمل حفله الاردية » والكهنة السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب
صغير يصبون فيه ماء عزبا كانوا قد نزحوه على حين تروى غيغيات
الحضور بالمشور على أويريس ثم يقتطعون طينة خضبة يمجنونها بهذا
الماء ومزع من الاماوية الذكية والطيب العزيز ويصورون منها تمثالا
صغيرا على هيئة هلال يكسونه ويصلطونه .

وهذا الحفل يطلبه الشعائرى الرجزى يبدو جملة بعيدا بعدا شائما
عن أن يكون غرضا درامية غير أن هيرودوت قد شهد في بابير بجيس قبل
ذلك بقرون عدة حفلات دينية أقرب الى الواقع .

وحين لا نجد الوثائق المصرية تعرض للحفلات الدينية التي
وصفها هيرودوت وبلوتارخوس في زمة فاننا نجدها تعرض لشعائر مشابهة
في حواظن أخرى وظروف مختلفة محضرة بابير بجيس المقدسة . لها
ما يمثلها وخلاصة في حلقتين من حلقات المسرحيات الأوربية الدينية
المحزنة المعروفة في أينيوس التي نستطيع ان نستجلي مخطوطها الغامة
بنقش من نقوش القرن العشرين قبل الميلاد .

لهذا عدت هنا « مسرحية دينية معجبة » وكانت تبدأ بموكب يمثل
المضاراة أوزريس أيام حكمه المجيد لصر وتسبق الموكب الشارات

الجريفة للمعبود أو أوفويس « وواده » وهو الآله الذي يرمز لتبائن آوى وكان يعد الفاتح للطرق ويحيط الكهنة وسط الموكب بقارب اسمه « قشمة » يحمل — كما في بلير ليحيس — تمثالا لاوزيريس وكان من بين الشعائر ان تكون ثمة جماعة من الناس متحفزون للحيلولة دون سير الآله وكأنهم الاعداء وهؤلاء كانت عاقبة أمرهم قطعا الضرب المبرح . كما نخال غير أن هذا كان لا ينالهم دون شك الا بعد أن يلحقوا بعض ضرر بمرافقي أوزيريس فاذا ما دخل الموكب بعد أبيدرس الكبير منتصرا ، اغلقت الابواب وأقيمت في قدس أقداسه . شعائر « المسرحية الدينية المحجبة » وبهذا يتبين أن المسرحيات الدينية المحجبة وما على شاكلتها مما يعد الحديث عنها من نافلة القول ، كانت تنبئ على شعائر تمازجها دراما ذهنية خالصة ، ليس بينها وبين الشعائر من صلة غير كلمات غامضة مفجعة عن قصد ، وإذا كان السؤال الذي يشغلنا هو ما اذا كانت المسرحيات المصرية اثبتت كهل انيق المسرح الاغريقي من الحفلات الدينية كان استدلالنا لا يبعدنا عما نحن اخذون فيه . بل نراه ينتهي بنا أن عناصر التمثيل « التصوير » التي تضمنتها الطقوس الدينية المصرية كانت تهدف أبدا الى الرمز والمفوض والتعبير الخفى ، ولقد كان من غير الممكن لهذا أن يقضى الى ازدهار فن درامى حقيقى .

العروض الدارحية

لقد علينا أن ثمة فنا مسرحيا نبت في مصر ، وأنه نشأ مستقلا عن المسرحيات الدينية المحجبة ، وعلى نمط غير نمطها وإن هذا كان في عصر موغل في القدم ، فإن نصا من النسخين اللذين حققهما زيتي والذي هو من غير شك ذا صلة بالدراما الحقة . يوجع الى منتصف الدولة القديمة ، ان لم يجاوزه .

هذا الى أننا نملك دليلا مؤيدا يرجعنا الى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد ، وهو لوحة كتف عنها أوفو سنة ١٩٢٢ من خلال الحفائر التي

قام بها المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

وعلى هذه اللوحة اهداء الى الاله هور عن شخص يدعى « امجى »

Engi وكان تابعا لممثل متجول ويعتد سرد الادعوات المألوفة

التي يكفل بها غذاءه في الدار الآخرة نجد ممثل « الميم » « ٩ » الربنى
يذكر القاب مجده التي تهىء له في الدار الآخرة جاء عن بينها :

« كنت ذاك الذى يتبع سيده في كل جولاته دون ضيق في الاداء .. »

ولقد كنت أرد على سيدى في كل أدواره : فإذا « قام بدور » الآله كنت

« اقوم بدور » الحاكم واذا أمات أحييت » .

واذا نحن بهذا نرانا في عالم لم تكن افكارنا لتمتد اليه ، وان كان

يسيرا علينا تخيله اذ هو مألوف لنا في ريف البلاد جميعها فلقد كان الممثلون

في عهد الأسرة الثانية عشر ، يقومون في الميادين أو في الدور كما هي

الحال اليوم فيفنون ويرقصون ، بل ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج

مرسومة لهم والقرويون حولهم أيام الاعياد أو مع الأسميات ولم يكن

لنا ان نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل ان نجد الدليل بين ايدينا ،

اذا كنا أسرى ذلك الاثر العميق الذى خلقه الاغريق في نفوسنا بداعوهم

أنهم خالقوا المسرح على صورته هذه التي نراها عليها . وهذا النص

المنقوش على الوجه أدفونمه مريح في دلالة على ان العرض لم يكن

مقصورا على أداء مقطوعات موسيقية فحسب وان كانت ثمة تعبيرات

كثيرة أساسها المحاكاة ، مما يجعل البعض يفكر ان المسرح المرحر اقدم

لم يكن قائما الا على المحاكاة أو الحركات التي تشبه العروض المصرية

القديمة .

جاءت مع النص هاتان التبتان الهامتان الموجزتان (١٠) في البرديتين

التاليتين :

بردية برلين « رقم ١٤٢٥ » :

تختار امرأتان مشوقتا القد وتجلسان على الارض قدام (٢) البوابة

الأولى للقاعة الواسعة « أوسمة » ويكتب على منكب لعددها « ايزيس » ، وعلى منكب الأخرى نيفتيس ويوضع في اليد اليمنى لكلتيهما إبريق من الفلكسائي قد ملئ بالماء ، كما يوضع في اليد اليسرى ثعلبتهما « ابرغفة » خبز حنف •

بردية المتحف البريطاني :

نختار مثالان طاهرتا الجسم عند روان قد حنف شعر جسميهما وزين رأساهما بشعر مستعار « باروكة » وتمسك كلتاها بحنف في يدها وقد كتب اسماهما على منكبيهما الأولى « ايزيس » الأخرى « نيفتيس » وتجنينان مقطوعات هذه الكراسى في حفرة الأكله •

وكذلك ما في هاتين النبذتين الهامتين لا يتفق دروح الطقوس الدينية وعلى أية حال فإن لوحة ادفو تشير الى انه كانت ثمة عروض درامية متميز ساحتاؤها على حدث حقيقى وكانت الأدوار خوزعة بحيث يأخذ السيد دور الآله ويردهم الأمير الى الحياة وهذه لا يتم الا فى جملة معينة من الأحداث المتتالية والتخيلات المفاجئة التى هى فى مجموعها دراما •

فى سبيل البحث عن مسرح مصرى

هذا هو علما عن المسرح المصرى القديم ، ولقد قادتنا الشواهد والأدلة التى وجدناها الى ان مصر شهدت نوعين من العروض المسرحية اتخذتا سبيلين مختلفين لا يمكن الخلط بينهما وهما : الجفلات الطقسية والدراما الدينية •

وكانت الجفلات الطقسية يقيمها الكهنة فى المعابد ، وقد يشارك فيها النظارة ، لم يكن من الدراما الا الاداء ، وما بعد هذا فاحياءات وحركات سمائية تصاحب المشاهد المسرحية فى تسلسلها ، وأقوال تضىء على هذه الطقوس ثوبا أسطوريا تصلح به لأن تكون دراما فكرية لا تقع العين فيها الا على زحزحة •

واليك هذا المظبل الإضافية الى حاسمبق وهو سلقى الملك الذى يحمل
فى حفل المتنوع الى الملك وهو جالس بين حاشيته ، وجبه قليلة وبقدمها له
ويقول « اننى أقدم لك عينك فلتكن بهارا راضيا » فيقول الحاشية راجين
« ضمها فى وجبك » •

وبهذه الكلمات الخامضة التى يدق على ألواعين سرها تفضى أحداث
الدrama الى حور عينه التى كانت سبقت قد اقتطعها فى معركة معروفة
كانت بينهما وأن أبناء حور للخاصين الحفل قد طلبوا الى ابينهم أن يرد
عينه الى مكانها فوجهه •

أما المسرحية الدينية فكانت شيئا آخر يخالف هذه المخالفة كلها •
فلقد كانت مسرحية حقبة بمدلولها الذى نعرفه اليوم ، تحاكي فيها المحاكاة
كلها أحداث الماضى بصورها أو كما تخال • كما يعتمد فيها على الأشخاص
والحركات والحوار وليس ثمة رموز يقصد بها إثارة ايجاءات معينة لهذا
كانت عرضا مسرحيا لا عرضا طقسيا •

ونحن لا نعرف الى اليوم — كما رأينا — غير القليل من الأدب
الدرامى المصرى القديم وما نعرف عن الحفلات الطقسية — المسرحيات
الدينية المحببة — غير « شعائر تنويج سنوسرت الأول » التى جاءت فى
كراسة لمخرج الدراما • وفيها شرح للنصوص المقدسة •

ثم مشهد « مسرحية حور الديفية المحببة » وهو كراسة خاصة بحوار
المظللين وهذا النص قد انتهى إلينا عرضا ، لأن كلن فى ثنائيا ديوان سحر
عروش يهكى شعيرة من القويقات • ولكن علينا اذا شئنا أن نتقن الى
نتائج جادة — أن نحدد أولا المعالم التى نستطيع بها فى لطفنا أن نتبين
الطابع الدرامى فى النص المصرى القديم — كما أن علينا أيضا مراعاة
الحالة التى نتوقع أن نجد عليها هذه المقتطفات التى نسمى الى بحثها •

يعقوب صنوع ونشأة المسرح المصري

نشأة صنوع وحياته :

كان مولد يعقوب في الخامس عشر من أبريل في حي بابي الشمع في القاهرة وقد ولد لأبوين يهوديين وكان خامس مولود لهم ولم يعيش سواء ولذا يحكى لنا في مفكراته كيف ذهبت به والداته الى مسجد المشرانى وطلبت من شيخه تجهه للإسلام وبالفعل برت بوعدها • ومع ذلك لم يقبله شب يعقوب في المدرسة يحفظ القرآن والامجيل والتوراه ومعها يسوثر انه حفظ الكتب الثلاثة ولم يبلغ الرابعة عشر من عمره بل انه كان يقول الشعر والزجل في تلك السن المبكرة ولم بلغ الخامسة وعشرين كان يتقن إحدى عشرة لغة أجنبية هي العبرية والتركية والانجليزية والفرنسية والايطالية والروسية والبولونية الى جانب العربية وكان يترجم اليها ومنها بلغة سليمة •

ويحكى صنوع كيف انصرف بعد ذلك الى تأليف التمثيليات بالنسبة الايطالية ونذكر عنها مسرحية بالفرنسية باسم « السلاسل المحطمة » وقد مثلت هذه المسرحيات على مسرح الجالية الايطالية بالقاهرة وفي ايطاليا نفسها وقد لقيت نجاحا لا بأس به •

مسرح يعقوب صنوع :

درس صنوع اتجاهات المسرح الايطالى أثناء بعثته ثم شاهد الفرق المسرحية التى يستقدمها الحكام والمستعمرون من الخارج للترفيه عن الجنود ولأنه سمع عن انشاء المسرح العربى اللبغافى سنة ١٨٤٧ ثم سوريا ووجد ان التربة المصرية أصبحت مهيأة لمعرض فنون أول مسرح مصرى متكامل ولكن ذلك علم ١٨٦٩ •

وذجد صنوع يروى لنا قصة انشاء مسرحه

« ولد مسرحى على منصفه محب موسيقى كبير في حقيقة الهواء الطلق

قائم فوسط حديقتهما الجميلة حديقة الأزبكية بالقاهرة في تلك الحديقة
أى سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية مجيدة من الفرنسيين والمغنين والممثلين
وفرقة مسرحية إيطالية تقدمان للأوروبيين في القاهرة أطيب متعة . وقد
درست كبار كتاب الفرنسيين والإيطاليين ولكنى قبل أن أشرح في انشاء
المسرح العربى درست دراسة جدية عن جولدنى ، ومولين وشريدان في
لغاتهم الفرنسية والإيطالية ثم يذكر انه قدم في خلال عامين متتالين حوالى
٣٢ مسرحية تتراوح ما بين المشهد الواحد والقراچيديا والروايات المترجمة
عن الفرنسيين ثم يبدأ دوره النجاح بد الشهور الأربعة الأولى .

« وبعد أربعة أشهر من حياة هذا المسرح القومى دعائى الخديوى
من فرقتى للتمثيل على مسرحه الخاص بسراى « قصر النيل » ومثلت
ثلاث روايات : البنت المصرية • غندور مصر • الطريقة كلها كوميديات
اجتماعية شرقية ذات معنى اخلاقى وبعد مشاهد الرواية المضحكة منى
الخديو وقال لى امام وزرائه وكبار بلاطه « اننا ندين لك يا نسيب مسرحنا
القومى » ان ما تقدمه من ألوان الكوميديا والأوبريت يعرف شعبيا بالفن
المسرحى انك انت مولودنا المصرى وسيبقى أسمك .

في العام التالى (١٨٧١) ثلاث روايات أخرى على مسرح الكوميدي
الفرنسى بالقاهرة « وصفق الجمهور لفرقتى الخديو وكذلك ولكن كان في
القاعة المسرحية بعض ذو النفوذ والبرا عداء التقدم والحضارة أمتوا
الخديو بأن في رواياتى تتضمن تلميحات مأكرة وإشارات خفيفة ضده وضد
حكومته فأمر بأغلاق مسرحى من آثار « سحق الجمهور الشديد » وكان
السبب المباشر في إغلاق مسرح صنوع مسرحية « الوطن والحرية » وكان
الخديو يرى فيها مساسا بحكمه وتعريضاً لحاشيته بعذ ذلك توقف المسرح
من الناحية الرسمية .»

أحمد أبو خليل القباني

وتدريعات المسرح القبطاني

هيئة القباني :

نشأ في أسرة متدينة حيث أدخله والده « محمد اتيق » كتاب الحي تحفظ القرآن وأصول الدين ثم انتقل الى المسجد الاموى وكان القباني الى تفوقه في الدراسة الدينية يغيل الى حضور الليالي الفنية التي تقام في مقاهي دمشق وملاهيها ومن خلال ذلك شغف بالغناء والموسيقى والتواشيح وقد سبب له ذلك اضطهاد والده وأساتذته ثم حرمانه من الدراسة وفي حياة المنزل لجأ الى خاله الذي شجعه على مزاوله هذا الفن صرح القباني في مصر :

فلما أبو القباني في عزله حتى عام ١٨٨٣ حين زار المطرب المصري عبده الصمولى وهو من رواد المسرح وعلم ما وصل اليه القباني دعاه الى مصر وكان تشجع من المسرح في ذلك الوقت وترعى هواه » وكان أن حضر القباني الى اسكندرية في شهر يونيو ١٨٨٤ بدء عمله المسرحي بها .

لقى القباني في الاسكندرية اقبالا كبيرا على الانتقال الى القاهرة وفيها استأجر مسرح البوليتما حيث عرض عليه مسرحياته الفخائية التي كان يؤلفها ويلعبها عبده الصمولى وكذلك المطربة المظ (زوجة الصمولى).

« ولما كان القباني مشهورا ، كان سلامة حجازي يري أن يبعث اليه بنص أفراد جوقته فأنضموا اليه وعلى رأسهم أبو المثل القندي ولأن القباني كان يصنع اللحن ويوقعه بأصول موسيقية كأمهر رجال الموسيقى الفنين » وبذلك رجع أفراد فرقة سلامة حجازي اليها وقد تعلموا من القباني مانافسوه به فيما بعد واستطاعت الجوقتان اهراز شهرة

وانسمة في عالم المسرح والغناء في مصر ولما اتسعت إمكانيات القباني المسرحية والفنية كثرت العناصر النسائية لديه وشهد جمهوره عاصره كثيرة مثل المظ ومانلى ومريم وملكة سرور فضلا عن بعض كبار الممثلين والمطربين مثل عبده الحامولي وسلامة حجازى ذلك أبو خليل القباني يقدم فنه المسرحى في مصر حتى سنة ١٩٠٠ هـ الى ثلاثين مجمه مؤلفه ولم يقدم غير مسرحية واحدة عن راسين وهى « متريدات » وقد امتاز مسرحه باستلهم موضوعات من التراث الشعبى ولا يغير فيه الا قليل . وقد حرص على أن تكون اللغة التى يؤلف بها خليطا من الفصحى واللهجات العامية وحجته في ذلك أن تخطى بقبول شتى الطبقات ويستسيغها كل ذوق .

ومن سمات مسرح القباني أيضا أو حالة الرقص الايقاعى الجماعى في بعد مشاهد المسرحية ومن أبرز الرقصات التى أدخلها رقصة السماح وهى رقصة أصلا نشأت في الاندلس وكان يرقصها جماعات من الرجال أو النساء أو منها فيها .

وقد تضمنت مسرحيات القباني الكثير من الاغاني الجماعية والفردية ومما يدخل كل في بعض مسرحياته تحت بند الاوبريت .

من أهم سمات مسرح القباني الملمه بأنواع الديكور الذى يقتضى مع جو التمثيل .

من أهم المسرحيات الجماعية والغنائية التى قدمها القباني في مصر « عنقرة العنسي » وقدمها على مسرح زيزينيا بالاسكندرية في ٩ أغسطس ١٨٨٤ ومسرحية « انس الجليس » وقدمها بدار الاوبرا ومسرحيات « ناكرو الجليل » « الكواكبان » « أسد الثرى » « قوت الأرواح » (التائب العزم) (غة المحبين) (هارون الرشيد) (مجنون كليل) .

أن فضل القباني يبرز في عدة حقائق يعرضها تاريخ المسرح في بلادنا وحمل أن بعض كبار فنانينا اقتضى أثره مثل كامل الخولي أو عبده الحامولي وسلامة حجازى حيث شاركوه تقسيم الاوبريت .

مضى القبلاني وترك خلفاء له واصلوا السير وشقوا الطريق نحو مسرح مصري ضخم ، وهذا ما كان على يد سلامة حجازي في فضل المسرحية الخفائية ثم مسرح سيد درويش من بعده .

محمد عثمان جلال

والمرح الكوميدي

ولد محمد عثمان جلال المصري بن يوسف الحسيني عام ١٨٢٩ في بلدة (ادنا القس) مركز الواسطي بمحافظة بنى سويف وكان والده من كتبه بيت القاضي . وقد توفي والده ولما يبلغ السابعة وكله جده فأدخله المدرسة ثم عهد به الى المعلمين حتى حفظ القرآن الكريم وتعلم الخط ومبادئ الحساب ثم ادخله معه قصر اليعني وكان أكثرهم من الجراكسة وتعود التلميز على القراءة والكتاب والاملاء بالصحة . ولما انتقلت مدرسة الطب في أبي زعبل الى القصر العيني انتقل عثمان جلال مع التلامذة اليها ودرس الحساب والهندسة والنحو . وأبدى تفوقا ملحوظا جعل رفاة الطهطاوي يأخذه الى مدرسة الألسن حيث تلقى علوم اللغتين العربية والفرنسية .

مسرح عثمان جلال

لم تقل براءة محمد عثمان جلال في ترجماته عن سائر أعماله الأدبية الأخرى وكانت بأكورة ترجماته المسرحية أربع مسرحيات كوميدية عن موليير ، وهي « النساء العاملات » « مدرسة الأزواج » (مدرسة النساء) أو (الشيخ متوف) وقد نشرها في كتاب واحد بعنوان « الأربع روايات في نخب القياترات » ونشرتها المطبعة المأخرة الشرقية . وقد مثلت هذه المسرحيات الأربع على المسارح المصرية منذ وقت طويل فمثلت « مدرسة النساء » سنة ١٨٩٥ على مسرح سليمان القراوسي

بالإسكندرية وبعدها بأيام مثلت « النساء العاملات » وأعيد تقديمها في مواسم فرقة التراويح بالإسكندرية والقاهرة وطنطا ثم مثلتها فرقة عكاشة ثم فرقة شركة ترقية التمثيل العربى ثم قدمتها فرقة جورج أبيض ثم الفرقة القومية ومن أخرج زكى طليمات فظلت تقدمها الى اليوم .

نقل عثمان جلال هذه المسرحيات بلغة الزجل المصرى لأنه لم يدع لاستخدام اللغة العامية لسهولة فهمها فحسب بل لأنها انسب من الفصحى في التعبير المسرحى ولأنها أشد امتلاكا للنفس وتأثيرا فيها .

في عام ١٨٩٦ نشر عثمان جلال رواية (النقلاء) عن مولير أيضا واتبع في ترجمتها نفس الأسلوب الزجلى . وقد قدمتها فرقة أولاد عكاشة على مسرح الأربكية في موسمى ١٩٢١ د ١٩٢٢ لاقت نجاحا كبيرا أما مسرحية المحترمين فهي المسرحية الوحيدة التى ألفها عثمان جلال ولم تنشر الا بعد وفاته ولكنها لم تمثل حتى الآن وقد يرجع ذلك الى ضعف بنائها المسرحى .

في عام ١٨٩٢ يقدم جلال للمطبعة أربع روايات أخرى تتخذ الطابع التراجييدى هذه المرة . يحافظ على لغة ترجمته الزجلية العامة إذ كان محمد عثمان جلال يستخدم لغة الزجل في ترجمته أو تعبير مسرحياته الكوميديية وينجح في ذلك فأنا لا نتفق معه على ترجمة المسرحيات التراجييدية بنفس الأسلوب . لأن التراجييدية جلالها وجوها الذى يسمو على جو الكوميديا بما فيه من جدية ووقار وبما تعمله شخصياته من مراكب اجتماعية يختم عليها بأسلوب غير أسلوب العامة . ان كان عثمان جلال يرى في ذلك انها تقربها الى أذهان الجماهير .

توضح ذلك فقد كان عثمان جلال وحده مرحلة عامة في تطوير المسرح المصرى في ميدانى الكوميدي والتراجييدى .

في بداية كل مسرحية كان يقدم تلخيصا مبسطا لها ويختلط بأسماء الشخصيات الامرنجية كما هي فلا يمر بها هذه المرة وان كان يبدل اسم

« الفيجينا » الى « أفنتانية » ويلاحظ انه يترجم فصل «*act*» الى قطعه وكلمة «*Scene*» هكذا وهذه الرواية مأخوذة من تاريخ قدماء اليونان .
وما زالت أعمال عثمان جلال يحتفظ برونزها وطلاتها الى اليوم رغم ما نجده في أسلوبها الزجلى مع بعض التثقل نظرا لاختلاف العصر والبيئة الاجتماعية وعلاجه مميزة على أصالة هذه الاعمال وارتباطاتها الاجتماعية في مرحلة خطيرة في مراحل حياتنا .

مصرح أنطون

والمرشح الاجتماعي

ولد فرح أنطون بإحدى القرى القريبة من طرابلس ببلبنان عام ١٨٧٤ وتلقى تعليمه الأولى بها وعندما بلغ الثالثة عشرة من عمره التحق بمدرسة «بكتين» وهي مدرسة للروم الأورثوذكس في دير فوق طرابلس وكانت يؤمّد على جانب كبير من حرية الفكر اذا كانت تدرس العلوم والآداب والمفقه الاسلامي الى جانب اللغات العربية والتركية والفرنسية والانجليزية وكان من سواه يفتنون الى طوائف دينية مختلفة يحكم المواد التي تدرسها وقد تركت هذه المدرسة في نفس فرح أنطوان اثر كبير بالبعدا عنه للتعمسب الديني آثاره الادبية والمرححية .

بدأ فرح أنطوان الياس أنطوان وهذا هو اسمه بالكامل — حياته الادبية وبينها الجانب القصصى والمرحى منها . وتفكر منها قصة «الطالع الجديد» أو «مريم المجدلية» استوحى فيها مذهب ينشئه في دعوه للقوة والصراع بين البشر وحق البقاء . كما تفكر قصة «الدين والطغ والمال» . رواياته الطويلة «ملكة اورشليم» وقد حاول في بداية حياته نظم الشعر ولكن توقف بعد محاولات قليلة وتعمون حول افكار فيتشير وقولستون واعترب في نهايتها بأنه لم يستد شيئا منها غيره الصيرة والاضطراب اثره في المرح :

حين وقد فرح أنطون الي مصر في مطلع القرن العشرين بمهرتصياه المسرح الوليد ، وشارك بانتاجه في اثرائه وسار على درب المخرجين والمترجمين وبدء بترجمة « أوديبه الملك » لنيوفوكليس ومثلت على مسرح دار الأوبرا ثم عرب مسرحية « الساحرة » لساردو وقدمتها فرقة جورج أبيض حيث قام ببطولتها وشاركه فيها بالتمثيل احمد فهمي وأعضاء الفرقة .

المسرحية الأولى هي « البرج الهائل » وقد عرّنها عن اسكندر ديمائين الّاب وقد مثلتها فرقة سلامة حجازي ثم قدمتها جورج أبيض ومن الطريف ان تمثيل جورج أبيض لهذا الدور كان سببا لترشيحه لبعثته في فرنسا . وكان لها اثرها البالغ على حياته المسرحية .

والمسرحية الثانية هي « ابن الشعب » التي عرّنها فرح انطون عن اسكندر ديماس الّاب أيضا وقدمت عام ١٩٠٤ ومثلتها فرقة اسكندر فرج وسلامة حجازي وجورج أبيض .

وفي امريكا انبهر انطون بما اشتملت عليه من وسائل للاغرام والمدعنية والترتف المادى ، والحياة العصرية وعاد بفكر جديد وراء قننى الاجلّاح والقرقى .

أجرى محمد تيمور — أحد رواد المسرح — محادثة أدبية لفرح انطون فيها بتقديم اعلانات غير حقيقية تهدف الى اغراء الجمهور دون أن تقدم ما ينفعه وكان من عادة فرح انطون ان يوزع اعلانات مطبوعة ليقدم المسرحية بأسلوب مبالا فيه بهدف الى اجتذاب الجمهور الى مسرحه باى ثمن ورغم كل ذلك . فمما لا شك فيه ان فرح انطون يمثل في تاريخ المسرح العربى بعامة ، والمصرى بخاصة جانباً هاماً وضرورياً ، ويكفيه أنه نقل المسرح من عهد الترجمة والتحضير الى عهد التخليص والاعمال . انه أول من نادى بفكرة المسرح الاجتماعى الذى يهدف للإصلاح الاجتماعى . كما كان صاحب دعوة لنا وقتية تخدم المسرح .

محمد تيمور

والمرح الواقعي

حياة محمد تيمور :

ولد محمد تيمور ١٨٩٢ من أسرة ثرية من أصل تركي هي أسرة تيمور، التي اشتهرت بحب الأدب والفن والثقافة وبرز من أبنائها أحمد تيمور والدة عائشة التيمورية (عمته) ومحمود تيمور (شقيقه) الذي يصغره بعامين وكانوا جميعا من الرواد في مجالات الفنون الشعبية والشعر والقصة والمسرحية .

سبب محمد تيمور في هذه الأسرة المثقفة وهو الأدب والاطلاع حتى لقد حفظ معلقة امرئ القيس وهو في الثامنة من عمره . وكذلك بعض مقطوعات قدامى الشعراء العرب . وبدأ محاولاته في فرض الشعر وهو في العاشرة من عمره وفي المرحلة الثانوية التي انماها ولم يبلغ العشرين وفي مطلع شبابه هوى التمثيل وكان يتردد على كافة المسارح لمشاهدتها وتأمل ذلك بهكم اجتكاك أسرته بالميدان الثقافي وكان يشارك بالقساء مقطوعاته الشعرية في الحفلات المدرسية ولقى نجاحا كبيرا من الالتقاء والتمثيل مما شجعه على حب المسرح والاكثار من التردد عليه وكسادة ابتداء الاغنياء في السفر للخارج لاستكمال تعليمهم . أرسلته أسرته الى برلين لتعليم الطب ١٩١١ ولكن لم يكن يميل الى هذه الدراسة فتركها بعد شهرين وتوجه الى فرنسا لدراسة القانون ولم يميل الى هذه الدراسة بعد رسوبه في السنة الأولى مرتين ، انما احب التمثيل والأدب فأخذ يشاهد شتي العروض المسرحية في باريس .

المرحلة الأولى في مسرح محمد تيمور :

كان محمد تيمور يحضر الى عصر كل عام في لجانة صغيرة وفي آخر اجازة له ١٩١٤ قامت الحرب العالمية الأولى منعه من العودة لباريس

وشغل بحياة المسرح في مصر وفي ذلك الوقت نشئت جمعية انصار التمثيل التي أسسها محمد عبد الرحيم المدرس بالمدرسة السعيدية فأنضم اليها محمد تيمور وكانت الجمعية تعمل في تلك الوقت على إخراج رواية «الممثل داغيد جرك» فساعدوا في تحضيرها وتمثيلها •

المرحلة الثانية :

انتقل محمد بعد مرحلة المقطوعات ممثلا وناظما الى الاشتراك في روايات كاملة ، بدأ بدور صغير في مسرحية « داغيد جرك » ثم بدور أكبر في مسرحية هاملت اشترك بعد ذلك في التمثيل في رواية «عزيمت الخليفة» من تأليف ابراهيم رمزي ثم مثل بعدها في رواية « الفرائش » وكما في ذلك الوقت يعاني صراعا نفسية بين استمراره في التمثيل وبين خضوعه لمرأى والده • أخيرا انتصر رأى والده في تعيينه امينا في سرايا السلطان حسين وعاش في تلك الفترة منزلا عن حياة المسرح •

ومما كتبه محمد تيمور عن الحياة المسرحية في مصر مرت بمراحل أربعة هي :

١ — مرحلة مجيء وفود من سوريا وعلى رأسها النقاش وأديب أسحق والقبانى حيث نشروا فيها بذور هذا الفن •

٢ — مرحلة احترام سلامة حجازى التمثيل العربى •

٣ — مرحلة الشيخ سلامة حجازى مع فرقته على مسرح دار التمثيل العربى بعد انفصاله عن اسكندر فرح زودوا مسرحياته بالمناظر الجميلة والديكورات الفخمة •

٤ — مرحلة قدم جورج أبيض في رحلته الدرامية الى مصر ١٩١٠ ولكن هذا كله لم يصادف النجاح اللازم الى الأسباب التالية :

١ — تهافت الفرق على تمثيل الرويات المترجمة التي لا يفهمها الشعب المصرى •

٢ - سوء ادارة هذه الفرق اذا هدفها الربح الكثير .

٣ - الجمهور غير الناضج بمعنى ان الاكثريه لا تقدر قيمة الفن وقد نجح تيمور في تلك الفترة كممثل .

المرحلة الثالثة :

ظهر محمد تيمور كناقذ مسرحى من خلال مشاهدات عمليه دارسة لغنى العروض وكتب اكثر من اربعين مقالا في صحف السفور، والمنبر والاخبار عن أجود ماكتبه محمد تيمور في هذه المرحلة مقالاته عن فرح انطون وابراهيم رمى ونجيب الريحاني وسلامة حجازى وجورج ابليس ولعل أهم مظاهر هذه الفترة الثالثة في تيمور المسرحية دخول ميدان التأليف المسرحى ممثلا .

١ - لم يتم رسائل مجبور أفندى اذ لم يكتب منها غير رسالتين .

٢ - لم يتم رواية الشباب الضائع .

٣ - لم يكتب من رواية جلال الموت غير فصل واحد .

٤ - لم ينجز من رواية الفتوة غير فصل واحد .

أما الاعمال التى أكمل تأليفها :

الأولى « المصفورة في القفص » كوميديا مصرية ذات أربعة فصول
الثانية « عبد الستار أفندى » كوميديا مصرية ذات أربعة فصول
الثالثة « الهياوية » .

يتميز مسرح تيمور بسمات ثلاثة :

١ - انه يكتب باللغة العامية المصرية لأن كان يجدها أكثر مطابقة للحقيقة .

٢ - الواقعية في اختيار الموضوع وانطباعه من المشاكل .

٣ — القدرة على صياغة حوادث المسرحية بدون جلال أو حشو .
لعلنا نلاحظ من تتبع هؤلاء الرواد الخمسة انهم يشتركون في صفة
الادب بمعنى انهم جميعا ادباء . فصنوع والقباني كانا فنانيين وشاعريين
وفرح انطون كان اديبا ومفكرا ومحمد تيمور بحكم نشأته في أسرة مثقفة
كان شاعرا وكاتباً وناقدا .

يشارك هؤلاء الرواد في صفة أخرى وهي اللبنة التمهيدية الطلية
والمطعم الجاد ولعل دراسة أربعة منهم صنوع والقباني وتيمور وعثمان
جلال للقرآن الكريم وعلوم اللغة .

الصفة الثالثة هي الميل الجامع لفن المسرح واحترائه بحسب ورغبة .
الصفة الرابعة التي تجمع بعضهم هي خضوعهم لظروف العصر في
تقديمها لهذه الأعمال .

التراث المسرحي العربي الاسلامي

يمكن القول — بكثير من الوثوق — بأن العرب والمسلمين الاسلاميين
عامه ، قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي قبل
منتصف القرن التاسع عشر وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية
والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام والتي
لم تتطور الى فن مسرحي كما حدث في اجزاء أخرى من الأرض فسنجد
ثمة اشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا
شكلاً ولحد على الأقل من الاشكال المسرحية وهو مسرح خيال الظل ويذكر
الشابشتي في موضع آخر من « الديارات » ان اللعب بخيال الظل كان
معروفاً على عصره ، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والاضحاك .

ويقول الباحث المسرحي شريف خازن دار ان الخليفة المتوكل كان أول
من وصل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص الى البلاط وأنه كان يعيل
الى الترفيه والأغاني الهزلية . ثم أصبحت قصور الخلفاء مكان التجمع
والتبادل الثقافي مع البلاط .

أما العامة من الناس كانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منشترين في طريق بغداد يقصون عليهم نوادر الاعراب والخراسانيين وقد يحاكون العميان وقد يحاكون الحمير • ومن اشهر هؤلاء : ابن الغزالي وكان يتكلم على الطريق ديقص على الناس اخباره ونوادره •

ونحن نعلم من نداء اصداره الخليفة المعتمد يحظر فيه نشاط هؤلاء الفنانين أو الممثلين في الواقع انهم كثروا وكثرة مفرطة في عهده ، وانهم كانوا يتخذون المسجد والجامع مقرا لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة •

وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين أو الممثلين في الواقع ، ممثلين فوريين فيتخذون مادتهم من الواقع مباشرة قال الجاحظ « انا نجد الحاكية من الناس يحكى الفاظ سكان اليمن مع خارج كلامهم لا يغار من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخراساني والاهوازي نعم حتى تجده فأنه اطبع منهم فاذا حكى كلامه « ألفا فاء » فكانما قد جمعت كل طرفه فأفاء الارض في لسان واحد وتجده يحكى الاعمى بصور ينشأ لوجهه وعينه واعضائه لا تكاد وتجمع بين ألف أعمى واحد يجمع ذلك كله فكانه قد جمع جميع طرفات حركات العميان في أعمى واحد • ولقد كان أبو دهبوجة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكوخ يخضره المكاريين فينطق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا ممتب لهم الا نهق •

فهؤلاء الحكاؤون أو الرواة أذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا ، انما تلتقط عيونهم الحادة حصاص البشر وممايب الافراد فيجمعون هذه الخصائص والممايب في شخصية كلية أو مركبة كما يقول النقاد الحديث ويجعلون منها مادة للفاكاهة التي تشر الناس عامة وخاصة •

ولنلاحظ في هذا السبيل حرص الجاحظ على أن يذكر مرقين أوليين

هؤلاء المحاكين يفوق الطبيعة • تستجيب الصمير لاصواتهم المقلدة عن طريقهم ، ولا تتحرك لنهيق يصدره حمار حقيقي •

كذلك كان الشعب يتسلى في تلك الاوقات البعيد بفن القرار والحواء كما لا يزال يفعل حتى يومنا هذا •

يظهر أن الخليفة المتوكل • الذي مرينا ذكره كان يكن ودا خاصا للمثليين وأصحاب المسافر والملاعب المضحكة عامة • فما من مناسبة اجتماعية مرت به الا ودعاهم الى اللعب أمامه • ولما انتهى من بناء قصره الجعفرى ، استدعى اصحاب الملاهي ومنحهم — هذا احفل — مليونين من الدراهم • بك ان اشتغل بالافراج المسرحى ذات مرة فشرب في قصره المسمن بالبراكوار ، فقال لندمائه اريد ان اقيم احتفالا بالورود ، ولم يكن ذلك ذلك أوانها ، فقالوا : ليست هذه أيام ورد ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائر أمام هذه العقبة الهينة ، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب ان تصبغ بالالوان • الاسود والاصفر والاحمر وان يترك بعضها على لونه الاصلى •

ثم انتظر حتى يوم ربيع فأمر ان تنصب قبة لها اربعون بابا ، فأصبح فيها والندماء حوله وعلى القدم وعددهم سبعمائة • أقبية جديدة وقلنسوات لكل منها لون يغاير سائر الاقبية والقلنسوات وأمر المتوكل بنثر الدراهم كما ينثر الورد • وكانت الريح تحملها لخفتها • فتطاير في الهواء كما يتطاير الورد •••

وبهذا تم للخليفة • الفنان والمخرج المسرحى ما أراد •

وكان المتوكل ، الى جانب هذا التوجه الى فنون العرض المسرحية يكن ودا خاصة لجماعة من المثليين الزليين أطلق عليهم بسم «السماجة» بتشديد الميم وتصادف ان دخل اسحق بن ابراهيم ، على المتوكل في يوم نوروز ، فوجد هؤلاء السماجة بين يده • وقد قربوا منه للقط الدراهم التى تنثر عليهم وجذبوا ذيل المتوكل ، فولى مضطربا • فولى المتوكل وقسل

ويلكم ، ردوا أبا الحسين فقد خرج مغضبا فقال له المتوكل ما أغضبك ، ولم خرجت ؟ فقال « يأمر المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الاغذاء مثل ماله من الاولياء • تجلس في مجلس بيتك فيه مثل هؤلاء الكلاب تجذبوا ذيلك ، وكل واحد منهم متكر بمنورة مفكرة ، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو قد احتسب نفسه ديناه وله نية فاسدة فقال المتوكل « يا أبا الحسن لا تغضب • فوالله لا ترانى على مثلها أبدا » وبنى للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف ، ينظر من الى السماجة •

وهكذا ، لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة وانما صنع لنفسه مقصورة يجد فيها العرض من بعد أى أنه بنى مسرحا بدائيا • مثله السماجة وتفرجه الوحيد المتوكل •

كثيرا من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تفرج اخراجا مسرحيا متقفا •

ومن اللات للنظر ان انتشار الغناء قد دفع الى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية الا ان ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز • على أية حال ، لا يمنع من اعتبار هذه الدار مكانا للعروض الغنائية بالمعنى الحديث حتى لو غلب عنها عنصر الاتجار بالفن •

ثم اصبحت هذا الدار مثلا اختاره بعض الخلفاء العباسيين مثل البفليفة الواثق الذى كان يحب الحانات ويسمى الى رفع مستواها •

فا اتخذ لنفسه اثنين منها الاولى في (دار حرمة) والاخرى على حافة شط دجلة فقد كان الرشيد والمايون من بعده يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات الخفاقة يتقدمهم فرقة الموسيقى بلباس خاص بها تصرح بالانغام الشجية ثم يظهر خلف الموسيقى رجال اشداء متكيين اقواسهم ، شاهرين سيوفهم فهذا الموكب هو في صحيفه عرض مسرحى مخرج بخفية مكانه طرقات بغداد وحركته المسرحية في قصر الخليفة الى المسجد ويظهر الرئيسى الخليفة

ويخرجوه جميع جماهير الناس والمهذب منه أن يقع الناس موقع المتعة والرهبة الحق أن أى فنان مسرحى لا يتردد أبدا أن ينظر الى هذا العرض على أنه شيء عديم بالأعجاب والتسجيل في باب العرض المسرحى الناجح؛ وهذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسيين • وفي مصر الفاطمية والملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وأمتاعهم بأبهة الحكم •

ويقول ابن اياس في الحديث عن ذهاب السلطان النورى الى المقياس يومين في جمادى الآخرة سنة ٩١٨ هـ •

ثم ان السلطان أوقد في قاعة المقياس وقده حافلة باطنا وظاهرا وعلق اجمالا بخناديل في القصر الذى أنشأ هناك • وعلى شرفات المقياس قناديل من احمال ومشاط حتى اوقع جامع المقياس والمأذنة ثم ان سكان بر مصر وبر الروضة علقوا في بيوتهم القناديل في الاحمال والأمشاط بطول البرين حتى اوقعوا المربع الذى أنشأه السلطان للسواقى تجاه بر الروضة •

وفي الشوارع وفي حفلات الزواج والختان يمثل اللاعبون الشعبيون ما بين حواء وقرادين ومدربى حيوانات ولاعبى الارجوز ولاعبى خيال الظل ، والممثلين والشحاذين والممثلين الجواله ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة ، حفرت في وجدان الشعب مجارى عميقة •

وقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة ينظر اليها أهل الراى والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهو فارغ وأحيانا محرم • وأحيانا أخرى يستمتعون بها جميع أنفسهم •

وانتقل الي فن مسرحى لا شك فيه عرفه العرب أيام العباسيين وهو فن خيال الظل •

وهو كان العرب هم المذنبين لاحتلوا فن خيال الظل الى حاضره للنهدين لم أنه احتل اليوم غايته هنا في ان هذا اللون من ألوان الملاهي

هو أرقى ما كان يقدم ويعرض على العامة والخاصة من فنون التي بخوار
انه مسرح في الشكل والمضمون معا . لا يفعله عن المسرح المعروف الا ان
التمثيل فيه كان يتم بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ولا بد
ان مسرح خيال الظل كان قد قطع شوطا طويلا نحو التوضوح حين انتهى
الى يد الفنان المطبوع والمأخوذ : محمد جمال الدين بن دانيال . قال ان
دانيال وهو يصف ما قدمه في باب « آيف الخيال » من فن ظلي ممتاز
« صنف من بابات المجون ما اذا رسمت شخصوس وبويت
مقصوصة وخلوت بالجمع وخلوت الستاره بالشمع وهي عبارة ينبغي ان
نقف عندها متأملين فأنها تحوى أساسا فنية واضحة تشهد بأن فن ابن
دانيال - خيال الظل - قد استطاع ان يرسى في مصر المملكة - أي قبل
حوالي سبعة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر - فكرة المسرح في
بلادنا . وجه ابن دانيال هذه الرسالة الى صديق له اسمه « علي
ابن مولا هم » والمتأمل للعبارة السابقة يجدها ارشادات مسرحية تدخل
من باب النظرية والتطبيق العملي معا .

يقول ابن دانيال : هيء الشخصوس ورتبها داخل ستارة المسرح بالشمع ،
ثم اعرض عملك على الجمهور وقد اعدته نفسيا لتقبل عملك : ككثت فيه
روح الانتماء الى العرض وجعله يشعر بأنه في خلوة معك فاذا ما فعلت
ذلك فستجد نتيجة تترك ستجد العرض الظلي وقد استوى امامك بديع
المثل يفوق الحقيقة المنبثقة من واقع التجسيد وما كنت تتخيله له قبل
التنفيذ وفي تقديرى أن اللحظة التي كتب فيها ابن دانيال هذه العبارة
قد كانت حاسمة في تاريخ المسرح العربي عامة . وفي تاريخ الكوميديا
الشعبية بصفة خاصة .

اقول هذا وفي ذهني امران : اولهما أن المسرح العربي كان قد شهد
قبل ابن دانيال محاولات للتولاء وذلك في بعض مقامات المهمات
والفقرى ومساء ان اعتبرنا ان هذه المحاولات انتهت للاهتاف كما
يذهب بعض الباحثين أو ان الحراما التي نشبت عليها هي تعيق حركتها

ونصف رواية كما يذهب باحثون آخرون أو ان الدراما التي تكونت في حضن
المقامة قد كانت مسرحا فعلا • لم يمنعه من الازدهار والنمو الا حصار
التشخيص عن طريق البشر •

ان نظرة ابن دانيال الى فنه هي نظرة جادة من وراء الهزل ، تجعله
يضمن على مقصد حياته هذه الحياة الاضيائية التي تضيف الى الرمي بعدا
ثالثا وتكاد تجعلها شخصيات انسانية حقيقية تتحرك على المسرح •

كل ذلك يشهد بأن مصر عرفت دراما كاملة • ذات نظرية وممارسة
للدراما الذي كان معروفا آنذاك في العالم الوسيط في اهمية بابات
ابن دانيال ترجع — بعد هذا الى اسباب متصل بالماضي كما نتصل بالحاضر
قد استقطبت ما في المقامات من امكانيات الدراما • وهذه الامكانيات هي
أهم ما استطاع الادب العربي ان ينتجه على سبيل المسرح ، قبل ظهور
ابن دانيال •

وهي قد اقامت في مصر مسرحا حقيقيا ، ليس فقط بما قدمته من
أمثلة تطبيقية لفن المسرح بل وبما زرعت من تعاليم مسرحية •

غوست فكرة المسرح في نفوس الناس وحفظتها من الضياع الى أن
جاء الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشري نقلا عن أوروبا •
فمن طريق خيال الظل عرف المصريون عادة الذهاب الى المسرح بما
في هذا من مقومات مادية واضحة • الاضاءة — الالوان — الازياء ، الحوار
فنون الاداء المختلفة • من رقص وغناء وموسيقى ثم قص مسرحية من
نوع آخر تعتمد على نوع الحوار •

والنتيجة العميقة لهذا كله ان مصر كانت مهية أكثر من غيرها من
البلاد • لتقبل فكرة المسرح عامة • والمسرح البشري بصفة خاصة حين
أخذت الفرق المسرحية والافكار المسرحية ذاتها ترد الى بلادنا ابتداء
من نهاية القرن الثامن عشر •

ثم امتد اثر خيال الظل المصري الى تركيا حين حيل السلطان سليم

الأول بعض من المفايلين المصريين ، امتد الخيال التركي من تركية الى البلاد العربية التي نكبت بحكم الاتراك . مثل سوريا وعن جهة أخرى فقد ترك خيال الظل بعض الاثر في الارجوز وذلك حين اخذ نهم خيال الظل في الأول .

تكملة

والمرح الجديد

من أهم خصائص المسرح الحديث حيويته النابضة وقد انعكست هذه الحيوية على شكسبير فأصبح هذا الكاتب الذي رسخت اقدامه وقبّلت أعماله بحثا ، ودخلت نصوصه محراب الاكاديمية ... فاذا به فجأة على يد المخرجين الجدد لا قيل اثاره الجمهور وللغقاد من مسرح السبب .

* زيفاريللي :

ولعل الفضل في ذلك يرجع الى زيفاريللي الخرج الايطالى المسرحى الذى ما أن يخرج عملا حتى يثير ضجة كبيرة ... وزيفاريللي يتناول شكسبير وغير شكسبير من زاوية فرفيعة بمحة فردية تدفعه الى ذلك موهبة خلاقته وخياله واسنعه ... استهتار بالاكاديمية والاكاديميين .

ولقد شجع زيفاريللي على موقعه من مسرح شكسبير غير أن مسرح شكسبير كان مسرحا شعبيا وأن شكسبير ما كان لينسب جمهوره أبداً فقد كان دائما يكتبوعينه على التأثير المسرحى المباشر .

وأخر أعمال زيفاريللي لشكسبير ، وهو أول عمل سينمائى له قد انتهى لقوه من يصوره هو « ترويض الشرسة » حيث استند الدورين الرئيسيين الى اليزابيث تيلور وريتشارد بيرتون . وواضح من هذا الاختيار ان الزاوية التي سيعالج بها زيفاريللي علامة النمرة بمروضا ولكن الى ان ترى هذا الفيلم ، لا يمكننا ان نحكم عليه وأن كان من المؤكد انه سيكون حار الكلام والمجدد .

وكان آخر انتاج مسرحى لزيفاريللى هو مسرحية « جنونية فخرية »
التي أخرجها لمسرح القومي البريطانى وكما عوده زيفاريللى جمهوره ،
فإن الأخراج جديد كل الجدة إذ أن زيفاريللى نظر الى المسرحية بنظرة
الخاصة البحتة التي لم تستمن بالدراسات الاكاديمية فالمسرحية كوميديا
تعتمد على الحوار اللاذع والحدث السريع • بياتريس فتاة حادة الذكاء
سريعة البديهة تمتاز بنظرة ثانية ولسان صريح لربطه التسلافة : وهى لهذا
الانجد لها ندا من بين الرجال • وينبركس الرجل الوحيد الذى يمكن
أن يكون بذالها لمحب من سلالته لسانها ثم انه يؤمن بالفردية ولا يتوى
الزواج بها على الاطلاق وكل من الاثنين دائم السخرية من الآخر ويلاحظ
بغض الشخصين فتتمايل على التوفيق بينهما عن طريق الايماء بلن كلامهما
يدوب حيا فى الآخر ولكن كبرياءه يمنعه التصريح بهذا الحب وتملئ به عليه
هذا التصرف العدائى وتنتهى المسرحية بعد سلسلة من الحوادث المضحكة

ومبارزات لقطه فى غاية البراعة ••• بزواج البرتين ••• ولعبد
كلت هذه المسرحية تمثل دائما وكأنها مكتوبة فى القرن الثامن عشر • حين
كلن الكتاب يهتمون كل الاهتمام بالحوار السويح • وعليه فكان المخرجون
والممثلون يركزون على التلاعب اللفظى فقط •

ولم يترك زيفاريللى المسرحية تدور فى العصر الاليزابيثى بل اختار
أن يحدد لها القرن التاسع عشر • وكان اختياره لهذا القرن • اختيارا
واعيا مقصودا • كان يريد أن يقربها زمنيا الى أبعد اقصى حد • الى
العصر الذى تعيش فيه • ولكنه عاش القرن العشرين حتى لايشقت
الجمهور ويجعله ينظر الى المسرحية على أنها سرية تجريبية « شكسبير
مثلا بفلايس حديثه » فاختار القرن الذى قبل العشرين •

ولم يكن زيفاريللى يحاول أن يبرر ما فعله ، فهو فنان خلاصة غاية
أخراج مسرحية حية ولا يهمه بعد ذلك إذا كان قد اثار استناده الأدب
الانجليزى أم لا •

● بيتر هول :

أما بيتر هول وهو أحد مخرجي المدرسة الحديثة في الفرقة الرسمية لشكسبير « فرقة شكسبير الملكية » وهو خريج جامعة أكسفورد ودانز وتخصص في الأدب الإنجليزي • فكان لابد أن يفلسف ما يفعله زيفازيللي فأخذ يدافع عن مبدأ حرية إخراج المسرح القديم بطريقة حديثة • بل أنه ذهب إلى القول بأنه لم يأت المخرج بمفهوم جديد عصرى • المسرحية فليس هناك ما يدعو للخروج بها إلى المسرح • ولقد ساعده في تطبيق هذه النظرة على مسرحيات شكسبير خصوصية نصوصها •

بدأ بيتر بتطبيق نظريته في نص من أخصب النصوص وهو هاملت وكان له في اختيار هذه المسرحية بالذات جرأة شديدة ما لها من مكانة خاصة في قلوب الناس عامة وعند الأكاديميين خاصة اللذين كونوا مفاهيم محددة عن هاملت الشخصية وهاملت المسرحية • ولكن بيتر هول خرج علينا بهاملت عصرى • هاملت وقد أطل شعره على طريقة التبلز وارتندي البططلون الضيق • هاملت نائر غاضب لا هاملت حزين رومانسى أنه يرى في هاملت الشاب المثالى الذى ينظر حوله غيرى واقعا غير جميل ولكن واقع يفرض نفسه على الناس ويقول بيتر هول « ان شباب اليوم يشعرون نفس الشعور أزاء الحكام ، حتى بلا جريمة قتل » ان شباب اليوم مثل هاملت قد بلغ منهم اليأس إلى درجة التى أصبحوا لا يريدون حتى أن يعملوا • مثلهم مثل هاملت ويستمر بيتر هول •

هناك محاولة جانبهم للاحتجاج • ولكنها قد لا تتبلور فقد يسيرون في مظاهرة بيتر هول • إذن المفهوم الميودرلى للمسرحية « هاملت مجرد منتقم يريد ان يجد اللحظة الحاسمة للعمل » ورفض التفسير الرومانسى لهاملت « هاملت المتأمل في الحياة إلى الدرجة التى يجعل الفكر يشل حرية الفعل » ورفض « التغير السيكولوجى » هاملت لا يريد أن يقتل عمه لأنه في قرارة نفسه محققا بعقدة أوديب ولذلك فإن عمه لم يفعل أكثر ما يريده عقل هاملت الباطن « رفض بيتر هول كل هذا وطلع علينا بهاملت

مراهق يتقزز من رياء البورجوازية والقيم الاجتماعية الزائفة • لهذا نجد طريقة أداء الدور تختلف اختلافا جوهريا عن هاملت الذي ألفناه • • انه عندما يسير لا يفرقه في أحلامه بل انه يسير في عصبية واستهتار • هذه وفي حديثه الشهير مع امه رد على كلماتها التي نطق فيها على ان الموت شيء طبيعي فلماذا يبدو اليها في هذا التوجيه رد عليها رافعا صوته في وقاحة واخبرها ان لا يمثل الحزن وهو حين يرفض ادفيلبا يرفض الفتيان التي تخضع لما عليه عليها المجتمع من قيم زائفة بل يرفض فكرة الزواج نفسها • وفي صراعه مع امه في حجرة النوم لم تكن هناك أى أشعاعات اوديبية • بل ان هاملت كان يقارن بين ابيه وعمه • • الأول يمثل الضمة ، الثاني يمثل الزيف والوصولية • ان كان بيتر هول قد اباح لنفسه ان يحقق من هذه بضعة مناظر ويركز على ان يقدم المسرح القديم على المسرح الجديد لصورة جديدة •

✱ لورانس أوليفية :

لا نقف محاولة تقديم شكسبير بصورة جديدة عند المخرجين المتقدمين بل حتى رجل كلاسيكى التفكير مثل لورانس أوليفية حين قدم عطيل حديثا قدمه بصورة جديدة جريئة • • لقد كان المفهوم السلند لعطيل ان المخرج النبيل الرجل مترن الشخصية اميل الى صورة العربى الاصيل منه الى الزنجى المحارب ، بهذه الصورة لم يكن سهلا فهم تصرفه ازاء زوجته « ديدمونة » لذلك كان اوليفيه يفضل ان يلعب دور اياجو على انه دور متكامل يعطى الممثل فرصة لاطهار مواهبه ثم جاء لورانس وفسر عطيل تفسير جديدا • فليس عطيل الشخص المترن أو القوي الشخصية • انه اقرب الى الطفل منه الى الرجل • انه بطل في الحرب ولكنه ساذج لم يعرف دهاليزه بعد في دهاليز المدينة الزائفة أصبح هناك تكافؤ بين عطيل واياجو • • احدهما يمثل البساطة البدائية والآخر اللاتواء الحضارى • احدهما لا يعرف الشر والآخر يظلمه • بهذا المفهوم أيضا أصبح الممثل لدور عطيل أن ينطلق بثوب كالحيوان الجريح ويلبى

العقلية . . ولقد قلم بهذا الدور الصعب المتمثل في الجمهور اليك جيفينيس واستطاع أن تثبت نفسه على هذا الخيط الرفيع بين الجنون وعزم طيلة الفصل الخامس بصورة عميقة فجاء : مفهوم المخرج المسرحية ماكيت .

ترأجيدات شكسبير

● روميو وجوليت :

ومقال (التلاعب بالالفاظ في روميو وجوليت) للناقد م.م ما هو يهتم بالناحية اللغوية في المسرحية ومنطلق ما هو الصورة التي ترد في Frologo البرولوج في قول شكسبير (طريق حبهم الرصيف الذي يحفبه الموت) فشكسبير هنا يحدد معالم رحلة رومية على طريق الموت .

هذا الشريان الأساسي في المسرحية هو الذي ينفذها بصور تحيط بالرؤيا الكاملة لمير الماشقين . مما يؤدي الى وحدة الصورة الذهنية في المسرحية وتماسكها ولذلك فإن أحد الصور التي تتردد في المسرحية هي الموت كمرش لجوليت وفي ذلك تقول جوليت نفسها وهي تقاطع عن يكون روميو غيب تعرضها اليه « اذا كان متزوجا عليككم قبري سرير زفافى » وعندما تطلبها أبناء نغى روميو تصرخ قائلة « فليغض الموت نظرتي لاروميو » وعلى هذا فان التلاعب بالالفاظ لا يساعد على تماسك بعين مفهوم التتبع القديم لقد استطاع هذا المفهوم الجديد لشخصية عتيل ابن عطى اصنافا للمسرحية لم تكن لقرى من قبل .

● جيسكل :

وليس معنى هذا ان كل المحاولات التي اجريت لاجراء شكسبير بطريقة جديدة بطريقة جديدة نجحت قد نجحت كل النجاح . . . لتتبدل كانت محاولة « جيسكل » المخرج الانجليزى ، لاجراء ماكيت من حيث النوع الى انما كانت محاولة جريئة .

« اليوم المخرج بان حوادث المسرحية تقع في اسكتلندا ولكن بصورة

مبتدئى الصورة ثم انه طلب من بعض الممثلين اللهجة المحلية الاسكتلندية فلم يكن فى غذا — للاسف أى اثر مسرحى أو أى على مبنى المسرحية • ولكن الصورة التى ظهر عليها الساحرات الثلاث كانت رائعة وبجديدة فصلا • اما ساحرات جيسكل كان ثلاثة رجال ذو شعور طويلة يتكلمون بأصوات لا تكاد تنقضى الى أى جنس • • فكان فصلا رؤى مفضية غريبة تجمع كل كلمات ما كتب عند رؤيتهم لعل أنجح شئ فى المسرحية اليوم الجسد لشخصية ماكتب لقد بدأ فى المناظر الأخيرة بصورة تجعلك تشك فى قواه الصور فى المسرحية فحسب بل يعبر أيضا عن المشاعر العميقة التى تصلها فى نفوس الشخصيات كما يعنى السخرية الدرامية الكامنة للمسرحية •

ان المسرحية تبدأ بحديث مقل بالتلاعب بالالفاظ بين جريغورى وساميسون عن سيطرة الرجل على المرأة • والتنافس فى الحديث من مفتاح الى التنافس بين المفاهيم المتعارض بينه فى اشارة كايبوليت المجوز الى الارض كشيء يأكله • • ومن حقيقة ان هذه الارض نفسها تصبح مئوى لابنته ووريثته الوحيدة • فهو يشير الى جيوليت على أنها وريثة أرضه الوحيدة كما يقول روميرو أن جمالها أعلى من ان تكون الأرض مشواه وبين تقدير غابذلت لها بسلمة قيمة فى يوم الزواج وتقديم روميرو لها على انها لا تقدر بثمن • وبين نظرتنا اليها كآبن للنوت والقرب • تتضمن الكلمات سخرية درامية توسع من مفهوم للكلمات •

مثل هذا التنافس الدرامى الساخر يتأكد مرة بعد مرة فى المسرحية اننا نلمسه فى قول الراعب الذى يقوم بتزويج العاشقين « ان البهجة الفنية لها أيضا نهايات عنيفة » •

✽ يوليوس قيصر :

فى مقال « الاثم والبراءة فى يوليوس قيصر » يحاول ديفيد وينتشر ان يحدد المفهوم الفلسفى للبراءة • ودرجاتها المختلفة عند تسكير وهو يستعمل مثله قائلا ان البراءة تكون حوما فى جانب الصغير كما ان الاثم يلازم

على الشر ولكن البراءة كثيرا ما تولد الشر ، ويضرب مثلا على ذلك هاملت
وجليل . وهذه هي المشكلة الفلسفية التي تعرض لها مسرحية يوليوس
قيصر . فلولا ان بروتوس كان أقل فضيلة لما ساهم في اغتيال صديقه ليحل
الظلم بروجاء . فبروتوس يمثل المثقف المتحرر في عالم السياسة الطاحنة .
وكاسيوس يتقاسم معه البطولة . ورغم انه سياسي محنك لا يحركه وازع
خلقي في اللعب بمشاعر بروتوس النبيلة . الا انه لا يسمعه الا ان يعجب به
ويعترف بنفوذه الخلقى عليه فالطبيعة الأنبل هنا تفوقه على الطبيعة الأكثر
مظاظة ولكنها تؤدي مكليهما الى التهلكة كما تؤدي الى هلاك المثل الاعلى .

✽ هاملت :

في مقال « تحليل هاملت نفسيا » حاول ارنست جونز ان يحلل دوافع
هاملت اللاشعورية في التردد في القصاص من عمه وهو يعتقد ان السبب
لا يرجع الى عدم قدرته على الفعل الايجابي ولا الى صعوبة العمل الذي
ألقي على عاتقه . وانما الى شيء ما في العمل كره مكرز .

فشل المسرحية يتضح لنا ان هاملت عانى من صراع لا يستطيع
فهم طبيعته الجوهرية . فهو يرى واجبه بوضوح ولكنه يتحنى عنه في
مناسبة اثر مناسبة ويعانى زخر الضمير نتيجة لذلك .

من الأشياء ذات الدلالة ان الاسباب التي يعطيها هاملت لتردده
اسباب تنغير من ان لآخر فهو يشك في شجاعته ثم يتردد حين تسمح له
فرصة قتل الملك . وهو يصلى . أو يشك في حقيقة الشبح وعندما يعطى
انفسا لمسوكه سببا مختلفا في اوقات مختلفة . فهو يخفى السبب الحقيقي
فالدوافع التي يتقوّل بها هاملت هي في الواقع محاولات لاختفاء الحقيقة
عن نفسه وهذا يشير الى ضمير معذب تحت وقع سبب خفي .

ولكن الانسان لا يكتب نفسه الا النزعات والدوافع التي تشكل
خروجها على العرف وخواصات المجتمع ومثله .

وهاملت يواجه بأخوين : غضبه لقتل الملك ومعرفة الواعية بواجبه

في الانتقام ومسلكه. الأثم الذي يثير الرعب أما فيما يتعلق بألمه حتى قبل
أن يعرف شيئا رأينا مكتوبا لسوء سلوكها ولم يكن في سلوكها ظاهريا مما
يستوجب ذلك فسبب اكتسابه اذن يرجع الى استمداده العقلي لنفسه •
وهنا يأتي علم النفس بنظريته في العصبانية • الا وهي ان الشخص في كثير
من الاحيان • يتحكم في سلوكه الجزء اللاواعي من عقله حيث المخزون
من رغبات الطفولة في نزعاتها تعيش جنبا الى جنب مع العقل الناضج مما
يسبب صراعا بين الشعور واللاشعور •

ويمضي جونز بعد هذا فيحل موقف هاملت النفس على أساس حبه
لطفل لأمه وغيرته من أبيه ورغبته ان تكون خالصة له بماشاعرها وقلبها •
ثم يناقش حبه لآوفيليا على انه محاولة لا يؤكد لأمه قدرته على الانفصال
عنها وحب نساء أخريات • أما تذكره لحبه لآوفيليا فانما يعزى الى انسه
ربط بين أمه وبين الانتهاء مما يؤدي به الى نفور جنسى شديد وإلى النفور
من النساء عموما • ومن آوفيليا بوجه خاص •

• انطونيو وكليوباترا :

من المقالات التي تهم بأسلوب العرض مقال هارلي جرانفيل عن
« بناء انطونيو وكليوباترا » وهو يبدأ من نقطة اننا لا نستطيع ان نقبل
شكسبير معماريا يضع تصميمًا مسرحياته قبل ان يشرع في كتابتها فالمسرح
في عصره لم يكن يخضع لمتطلبات المسرح الحديث فشكسبير اشبه
بموسيقيار يلتقط قيمة معينة وبروح ينوع عليها ارتجالا يوحى من معرفته
بعد قواعد ثابتة •

فالمسرح في عصره لم يكن يخضع لمتطلبات المسرح الحديث فشكسبير
اشبه بموسيقيار وشكسبير يضع خطوط القصة ببسطة ويعقل التعقيدات
الموجودة بالقصص الذي يأخذ عنها • وهذا ما يفعله في انطونيو وكليوباترا
فانطونيو ينفصل عن كليوباترا لميعقد صلحا زائفا مع قيصر حين يجد
بومبي يهددهما ويتزوج أوكتافيا ثم يهجرها ليعود لكليوباترا فتشبه

الحرية فيزوما فيصير • فيقدمان على الانتظار هذه هي العملية وكل شخصية تؤدي دورها فيها بلا زيادة •

من الواضح ان شكسبير لم يفرض على مسرحيته أى تقسيم الى فصول أو مشاهد فليس هناك بالمسرحية تقسيم درامى واضح على الاطلاق صحيح ان شكسبير كان يدخل في اعتباره المكان الذى تتحرك فيه الشخصية باب ، بيت ، سحره ، كهف •

صحيح ان شكسبير كان يدخل في اعتباره المكان الذى تتحرك فيه الشخصية ولكن هذه الاشياء اشبه بقطع الالسوار منها بالمنظر الكامل وأكثر من هذا ان شكسبير لا يعطى اهتماما لخليفة المنظر الا بالتقسيد الكافى بل اننا نجد فى انطونيو وكليوباترا لا نجد أى اشارة لتغطية الى منظر مرسوم • الا اقل القليل الا فى مشهد الحراس وهو يستمعون موسيقى غامضة والسبب فى ذلك ان المسرحية تقوم على الحركة المتلاحقة والاحداث التى تتكاثر • ولذلك لا يهنا ابن يتم الحوار • فى أى مشهد • ولا جمال المنظر ، ولا الجو ، وهذه الاشياء التى نريدنا معرفة بالشخصيات

ومن الواضح ان لى نعطى رحابة المنظر لكل أربعة أو خمسة سطور نقولها شخصية لتوضح لنا صفتها المميزة • فلا بد ان تريد عدد هذه الاسطر مما يبطىء الالقاء العام ويضع اثر المسرحية على الجمهور ففى مزج كل هذه الكتلة من شخصيات اوصرات فى كل منسجم خال من التفاصيل التى لا تتصل اتصالا مباشرا بجسم المسرحية • ولهذا يجب القاء المناظر مع لمسات بسيطة لاتقف بين المتفرج وبين الدراما •

ان قصة انطونيو هي قصة سقوط قائد عظيم • • ولهذا ينبغي ان نرى لهذا يعجز عن هذا كيف ان ترى المراحل التى يمر بها هذا الحدث • وهذا هم الاليلوب الصحيح •

التعريف بشكسبير

يقول الأستاذ « هاريسون » انه ليس في العالم الناطق بالإنجليزية بيت عثوث على الوجه الأكمل إلا ويحوي نسخة من الكتاب المقدس وأخرى من أعمال « وليم شكسبير » مع أن الظن لا يتجه دائما إلى وجوب قراءة هذين الكتابين في سنوات النضج إلا أن وجودهما أمر ضروري باعتبارهما رجز الثقافة الإنجليزية ودينهم .

أن شكسبير لم يكن يعد دائما شخصية رمزية كما هو الآن فقيده كان ممثلا وكاتب مسرحيا في وقت لم يكن المثلون يحظون بالاحترام أو يتمتعون بأى أهمية ولم تظهر الفكرة القائلة بأن عقيدته هي أسس عيديات الجنس الإنجليزي إلا بعد وفاته بأكثر من قرن على أن الرأي استقر استقرارا وطيدا منذ ذلك الحين . على انه لا يمكن لطالب من الطلاب ان يتجنب الدراسة المفصلة لمسرحية واحدة من مسرحياته على الأقل .

على ان أول إشارة عامة إلى شكسبير كانت معادية قاسية .

ففى « صيف ١٥٩٢ كان روبرت جريرن - أكثر كتاب جيله شعبية - يرقد مريضا يستوفى انفاسه وكان جريرن من رجال جامعة كامبردج . وقد كتب عدة مسرحيات ناجحة واعتنى المثلون بنبات أفكاره بينما ظل هو محجورا وحيدا وقد كتب رسالة لأصدقائه يقول « وأليس من الغريب اننى انا الذى كنت قبله أنظرهم جميعا وأليس من الغريب بالمثل أذكى الذين كتبتم قبله أنظرهم جميعا والسر من الغريب بالمثل انكم انتم الذين قبله أنظرهم جميعا » ستجدون انفسكم ، لو انكم كنتم فى حالتى المراهقة » محجورين منهم جميعا « أجل لا تقوا بهم فهناك غراب محدث ينجل بريشنا ويظن ان بمثل قوله « قلب ملفوف فى ثياب منخل » قادرا على أن يفجر بشعره . ولم يكن شكسبير فى هذا الوقت الا ناشئا وكانت مسرحياته « هنرى السادس » ولا سيما أولها .

بعد ذلك بأهدي وأربعين سنة أى ١٧٠٩ استقرت مكانة شكسبير

في نهاية الامر ككاتب كلاسيكى .

ان شعر شكسبير قومى على وجه اليقين . ان ليس محاكيا بقدر ما هو أداة للطبيعة . ان شخوصه قريبة من الطبيعة ذاتها . حتى اننا لنشعر اليها أما شخوص ما عداه من الشعراء فهي تحمل شبيها دائما يثبت انهم يتلقونها عن بعضهم . اما شكسبير فكل شخصية معزوه عنده قائمة برأسها كما في الحياة نفسها ان لما المستحيل ان يطابق عنده اثنان أى شخصية من شخصياته تظهرهما علاقتهما أو قرابتهما من أى ناحية في صورة التوأمين من يلبنا عند المقارنة ان يتميزا الى حد كبير .

أما سيطرته على عواطفنا فهي ما لم يميزه فيه أحد أو يكشف عنه بمثل هذا العدد المختلف من الامثلة . على اننا لا نرى ذلك في كل مسرحياته أى تعمل أو مجيئات يراى بها ابراز ذلك أو اعداد يؤدي بحد مناسا الى الأكثر المطلوب .

في ١٧٦٥ كتب جونسون مقدمته الشهيرة لاعمال شكسبير ولم يكن جونسون مسرفا قط في مديحه بل ينقد في حرية وكان شكسبير قد غدا آنذاك كلاسيكا بلا جدال . يقول جونسون بأسلوبه « أن الشاعر الذى على عاتقى مراجعة أعماله قديرا الآن يكتب مقام القدماء وصار امتياز الشهرة الواصلة والتوقير المكتسب بطول المدة حقا من حقوقه لقد عاش طويلا بعد عصره وذلك ميار القمة الادبية عادة .

وشكسبير يملو عن عداه من الكتاب المحدثين على الإقلال بأنه شاعر الطبيعة . انه الشاعر الذى يرفع امام قرائه امينة للاخلاق والحياة وشخوصه لا تشكلها عادات بقاع معينة لا يجارسها بقية العالم وانما هي نتاج الانسانية العامة .

ان شخوصه تتعرف وتتحدث متأثرة بتلك العواطف والمبادئ العامة «من المؤكد ان النقد الوحيد المثمر في حالة شكسبير هو النقد التوقيري» فالإنجليزى الذى يمكنه من أن يتقوه باسم وليم شكسبير دون احترام

أن يقف مجرد من مؤهلات وظيفية كما قد ان يقتصر الى حساسة واحدة
وهى الحواس التى يتعين عليه ان يستخدم لغتها •

« ان أى انسان ينظر الى هذا الشكسبير نظرة ذكية خليق بأن يدرك
انه هو أيضا نبيا بطريقته الخاصة وان بصيرته اشبه ببصره الانبياء رغم
انه وجهها وجه أخرى ان الطبيعة كانت نية لذا الرجل شيئا مقدسا لا ينطق
عميقا كالجحيم وعاليا كالسما •

هذا هو فلاحنا الفقير الاتى من ورويكساير الذى ارتفع الى مكانة
مدير المسرح حتى يعيش دون أن يتسول وهو الذىلقى عليه ايرل بعض
المنظرات الرحيمة والذى كان السيد توماس • يستعد لارساله آله التعذيب
هناك الكثير الذى يقال فى هذا الصدد •

انه على الرغم من الحالة المحزنة التى ترقد البطولة فيها فى يومنا
هذا فان ما أصبح هذا الشكسبير بين ظهرانينا لجدير بتأمل • أى
انجليزى احرصناه فى وطننا هذا بل أى مليون انجليزى لسنا على استعداد
للتخلى عنهم فى سبيل فلاح ستراتفورد ؟ الا ان لا توجد فرقة أعلى
الكبراء الا ونحن على استعداد لان نبيعها فى سبيله • أى شيء لسنا
على استعداد للتخلى عنه على الا تتخلى عن شكسبير • نحن لا غنى لنا
عن شكسبير •

شكسبير كان نموذجاً رائعاً للصبى النشيط الذى ارتقى ا

« انه شاب ريفى تدهورت ثروة واليه المادية فى فجر رجولته
وتزوج دون تبصر اراء تكبره بثمانى سنوات • ثم ترك اسرته فى الريف
ليكون لنفسه مستقبلا فى لندن واستهواه المسرح • فكان الى أن يغسود
مثلا ويكتب مسرحيات ••• ويعد فترة قصيرة من ذهبه الى لندن
كفلت انتصاراته ككاتب مسرحى مكانا وطيدا فى الدوائر المسرحية ••

المسرح كظاهرة اجتماعية :

إذا كان المسرح على مر العصور قد اشتهل احيانا للالهة وأخري

لرجال الكنيسة والذين وثالفة للبرجوازيين والرومانسيين... فان طرورها هذه المجتمعات هي التي جعلت منه أداة غير صالحة لهدفها الأولى الحقيقية... علي اعتبار انه مختبر للدعوة والاصلاح... وذلك لان السيطرة الكاملة علي الاقتصاد أو علي النظم السياسية هي التي جعلت المسرح يتكاد يكون موجهاً ضد مصالح طبقات الشعب وهي التي جعلته يعيش عن كلمة الاشتراكية بمضمونها الاجتماعي... فكيف يمكن قيام مسرح يعارض البرجوازية العالية... كما كانت في فرنسا في القرن الثامن عشر مثلاً... اذا كان الامراء والنبلاء هم اللذين يقولون ان المسرح علي ان تمثيل وعلى افراق المسرحية... فكيف يمكن للمسرح اشتراكيا ان يشارك في اعماله ذات جرحه سياسه لخدمة أكبر طبقة من طبقات العاملين والمسرح الاشتراكي نشأ بالطبع كما هو واضح من تسميته في الدول الاشتراكية التي تتبع المسكر الاشتراكي وأيا كان اختلاف ظهور هذا المسرح ويؤدو نشاطه الجدي المسم بالاشتراكية حسب تطور كل بلد اتخذ الاشتراكية طريقاً له... فانه من الواضح من تاريخ الأدب المسرحي ان المسرح ارتقى كثيراً في أحضان البرجوازية والاحتكارية والارستقراطية... وتوجب كل هذه النظم والطبع بها وتلقم بالسلبيات، ومن ثم قاضي أي دولة حين ترفض كل النظم السياسية وتتخذ الاشتراكية طريقاً لها فان ذلك يعنى وستتلوهم ان يتبعها مرفق هام من مرافقها كمرفق المسرح... ومن ثم كان لابد للمسرح كظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلاقتها المعيزة — لارتباطه فكريا وثقافيا وفنيا ومجدانيا اتصالا مباشرا بالجمهير العريضة... كان لسد لهذا المسرح ان ينبع نظام مجتمعه وان يتعرف على الأهداف الحقيقية التي يحظ فيها مجتمعه وتسير بها حكومته في طريق الاشتراكية لتتميمه هو أيضا كمسرح اشتراكي يساهم في تطور الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي الذي تحتله الدولة في سبيل التقدم وعلى طريق التحول نفسه حتى لا يفقد معالم الطريق... والحقيقة ان الدول الاشتراكية التي سبقته في هذا المجال حين اعدت للمسرح الاشتراكي غرضاً محدداً وهي: (مجمع نواتج خاصة الخلفاء في كل منها عن الأخرى في أسلوب التثقيف) ان لم

تختلف في الهدف أو في الرسالة فإن إمكانيات كل دولة بحكم موقعها الجغرافي وبحكم تمددها وبحكم ظروفها السياسية والاقتصادية والتجارية • وحتى يحكم الآثار المنطبقة عليها فنيا في حياة مسرحها القديم جميل كلا منها تتميز عن الأخرى في الأسلوب الذي اتخذته لبناء مسرح اشتراكي ••• بناء قوميا يضمن لها الطابع الفني الخاص بها الأمر الذي نجده جاليا في كل منها من وجود مسرح قسومي له مميزات وخصائصه واستقطاباته • ولضرورة التخلص من آثار القديم ، ومن الإطباعات الطويلة التي عاصرت الفنون المسرحية بل والتشكيلية في معظم البلاد الاشتراكية التي قامت بها مسارح اشتراكية تعمل من أجل العامل والفلاح ومن أجل تثبيت النظريات الاشتراكية الجديدة التي تعرض لها الشعوب والأفراد ضاربة بذلك النظم الرأسمالية القديمة والمعاملات التجارية • لابرار حياة الانسان الاشتراكي •

يكن لا بد من قبيل عملية التأميم لتضمن الدولة الاشتراكية • مراقبة تنفيذ إنجازها الشعبية على مستوى القاعدة العامة للجماهير المشاهدة • وكان لا بد من أن تستحوذ الدولة على المسارح الخاصة جميعها حتى يمكن رسم سياسة موحدة تتبع من مجلس أعلى للمسرح يقوده المختصون في فنون المسرح • والذين تطلقوا دراسات مسرحية مباشرة تجعلهم يستطيعون أن يوجهوا دفة المسرح التوجيه الفني المباشر إلى جانب عدد قليل من المؤيدين برسالة الفن والأدب •

ولم تعددت الدول الاشتراكية القوانين بتأميم المسارح وكان لا بد لها بالطبع أن تفوض أولا أصحاب المسارح الخاصة عن دورهم ووضعهم وتكاليفها بطريقة أو بأخرى استطاعت أن تضع المسارح الخاصة تحت يدها •••••

المعروف أن المسرح القومي وربما الاوبرا هما المسرحان اللذان يصعبان للدولة قبول اتهايم عملية التأميم ••••• وكان لا بد من من تشجيع العملية العظيمة التي تصف المسارح الخاصة فانتدعت الدول ، بل أن أحد

مديرى المسارح وأحد أصحابها فى نفس الوقت صرح فى أحد المؤتمرات المسرحية فى إحدى البلاد الاشتراكية انه يحسن بعد انضمام مسرحه للدولة بالاطمئنان من ذى قبل ٠٠٠ وكان يقصد انه كرجل فنى اذا يشغل وظيفة مخرج الى جانب الادارة وحاول المسرح الاشتراكى فى كل بلد ان يرسى قواعد هامة لمسرحه ضمنها كتيبا صغيرا اطلق عليه « نظام المسرح الاشتراكى » ٠٠ وحاول المشرع الفنى الذى وضع أسس هذا الكتيب ان يضمن للمسرح الاشتراكى الدولة الحقيقية ٠ وان يضمن فى الوقت نفسه للمعامل به الرفاهية والراحة والاستقرار ومجموعة قواعد هذا النظام بقدر ما هى جادة وملزمة للمعامل من مخرج الى ممثل الى قائد عرض مسرحى « مدير مسرح » الى عامل أكسسوار للادوات المسرحية الى بواب المسرح وعامل الملابس بها الى المدير الفنى دراجة نفسية هادئة وراحة حيوية معقولة ٠ فانها تسمح لذهن الفنان بالابتكار والخلق لتطوير المسرح الاشتراكى كما تضمن له لقمة العيش الدائمة بل والمسكن القريب من مسرحه باختصار فان المسرح كظاهرة اجتماعية انما يجب ان ينبع من المجتمع الاشتراكى الذى يمدّه بالمال ، ومن أجل هذا وجب عليه أن يساعد بينائه وبقوة رسالته الفنية والتعليمية والتوجيهية فى خدمة هذا المجتمع بما يعرضه وبما تجتذيه العاملون فيه من اخلاقيات تمثل الريادة فى الاخلاق الاشتراكية والتعاون الاشتراكى ٠

والمعاملات بين الفرد والفرد وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفرد والدولة وأخيرا بالنتيجة التى تساهم فى تكوين انسان العصر الحديث ٠

المسرح والأدب :

واذا كان الأدب أدبا ، فان المسرح أدب وفن ، فلا مسرح بدون مسرحية ٠٠٠ قد تكون هناك مسرحية بدون مسرح واعنى بها المسرحية المؤلفة أو المترجمة والمطبوعة فى كتاب ٠٠٠٠ ولكنها لا تصبح فنلا الا اذا خرجت من رف المكتبة لتأخذ طريقها عن طريق الفن المسرحى ، ومن خلال مساعدات المفاهيم الفكرية وبروزها والاداء التمثيلى والحركة المسرحية

والموسيقى والاضاءة ... كل هذا يقدمه المخرج مؤلف العرض المسرحي الجديد وموجهة ، لانه في تكوينه لكل هذه المجموعات الفنية انما يؤلفها ويوحيها وينسقها ويقدم مضامين ويؤخر أخرى ، وينتهي بليلة العرض الأولى أعماله الفنية • كلها ليجد ايقاعا مواعدا يبتسم بصورة فنية كاملة للوحة حينما تأخذ طريقها للعرض في أحد المعارض •

فأدب الكتاب يختلف كثيرا عن أدب المسرح رغم ان المؤلف واحد والالفاظ واحدة والتعابير واحدة • • • ولا يمنع هذا من اعتبار أدب الكتاب هو الأصل • إذا من خلاله تتبع كل القضايا التي يعالجها المخرج بنفسه ولكنه يعرضها بأسلوبه هو كصانع وكمخرج منفذ أو مفسر أحيانا • فإذا ما التزم المسرح الاشتراكي بكلمة المؤلف الأولى وجدانه من الصعب عليه البدء وسط تيارته الفكرية الاشتراكية الجديدة بكتاب قدامى عاشوا فترة الاحتكار أو فترة الرقابة • • • لهذا كانت المسارح الاشتراكية تعتمد على الكلاسيكات • على اعتبار مضامينها انسانية وخاصة الشكسبيريات والكتاب شكسبير يمثل في البلاد الاشتراكية المستوى الثاني بعد بلده نفسه انجلترا ، أما بالنسبة للكتاب المخطئين فان كل بلد اشتراكي حاول ان يوجد في مسرحه الكاتب الذي ينفعل بالمصر الذي يعيشه ، وبالحبة النوى نعيشها ليستطيع بالتالي أن يعكس الاتجاه الذي يتطبع عليه وليس معنى هذا الزام الكاتب بأدب اشتراكي معين أو موجه كما يحسب البعض وما يردونه من ان الزام الفنان أمر ضار على اعتبار انه يستوحى من ذاته ولا بوجه سياسيا أو اجتماعيا ولكن الحقيقة التي نراها سائدة في المجتمع الاشتراكي العالمي في مسارح هذه الدول • ان بلادهم الى مسرحياتهم الاشتراكية التي تعالج مشاكل الدولة والفلاحين والعمال والكادحين وعمال التراحيل مثلا • • • نقدم سارثر الوجودي وبيكيت التشرؤمي واوزمورفون الساخط رغم التقاليد التي تنقسم بها روح المجتمع الاشتراكي ، ونعو ان ديمقراطية • • • باختصار نحو حياة أفضل • • • ذلك لأن سياسة المسرح الاشتراكي مفرضا الى جانب الأدب الاشتراكية - المخرمة عفا عليها

الجماعية المتحركة حقلًا في العرض باقداهما عليها والاستغناء بها عنهما
الأدب العالمي الأخرى، وتفتح ثوابده على مصر عنها للفتوح على الإجابات
الجاورة. حتى لو كانت معارضة... ذلك لأن فلسفة واحدة تكون أن
عرض هذه الأدب التي تتخذ متوداعيا أو متاوتيا أحيانا، انما هي لتأكيد
لروح العصر الاشتراكي وتسامحته واتاحته الحريّة لكل كاتب للتعبير عن
رأيه حرا دون الزام له.

لهذا لجأت المسرح الاشتراكية لتخفيض غزوه التثنيان الطائفيين
اشتراكيا. للتعل على إيجاد ميلادات جديدة وتكون بمثابة وعاءات أدبية
يرتكز عليها المسرح الاشتراكي، فاحذت عدوا منهم التي تركز الفرائض
الاشتراكية نلاحظ والبحث ومحاولة الفراسة لتظم الاشتراكية الخطايا
وسياسيا. وترتكز لهم حرية الكتابة في المسائل. ويبحث نتيجة ذلك
مسائل الأسرة ومسائل العاملين الاشتراكيين كمسائل عدم فهم الأب
أو الأم الذي عاش في فترة ما قبل الاشتراكية - أنه الذي يخاصر بالطفل
التفاعل الاشتراكي المتأخر - وحاولت المسرحيات إيجاد الحلول العقلية
لذلك حتى تلص على المسائل الفكرية التي يمكن أن تنشأ نتيجة هذه
التموض. كما عالجت مسائل اشتراكية أخرى كحقوق العامل ونحوه
وأعماله التأم في الاشتراكية.

وبجول المسرح الاشتراكي أيضا في سبيل الحفاظ على أدبائه وفنائه
بصفة عامة إن كضمن لهم التفرغ الكامل لعملية توليد الأدب وإن يحافظ
على مزاجهم الخلاصة لإغرازه تحقيق مولد الأدب وظروفه الملائمة لهذا
الجيل... ونحن نرى أن الكاتب الفهمانات الحيشة والمطوية التي تلوها
بالكتابة أو بالبعد المطلوب انتاجه وأحسن الإديب بقوة ذاته في العيش وفي
الخلق والتفكير الذي تتيحه الدولة بولد لديه إحتيايا نظامية أساسينا
لاشغوريا بالميل على الخلق وعلى ضرورة المطوية الإحتيايل العظيم
لهذا القيلين للفرد..

التخطيط ونوعية المصارع :

ان التخطيط في المسرح الاستراكتي هو الذي يمتدح به المصارع الذي يهتم بوقت الفرد سواء كان مشاهدا أو حائلا وهو الذي يرسم مخططا مشتبكية للمنحل ويحفظه ويكثفه وللعامل تصادفه حتى يمكن ان يحدث مخططهم في أكبر عدد من المسرحيات على المدى الطويل .

المسرح الغنائي

المسرح الغنائي ، هو فن من فنون التمثيل ، يعتمد أساسا على عناصر الموسيقى والغناء والرقص ، في التعبير عن أحداثه وهو ما يعرف بالابرا والابرويت والابرا اصطلاح ايطالي ، يطلق على الدراما الموسيقية الشعرية ، التي تجمع بين التمثيل والخراج والبالية ويصاحب الأوركسترا الغناء منذ البداية حتى النهاية وتتضمن الحانا فردية وثنائية وجماعية وتوحد على الديكورات الضخمة والراقصات الخلابة .

وقد عززت الأوبرا عام ١٦٠٠ ثم استخدمت كلوجيو منتلودي (Monteverdi) أسلوب الغناء الملحن (Recitative) ويعتبر المنوعات البشرية في الأوبرا ، دورا رئيسيا ضمن آلات الأوركسترا .

أما الأوبريت . وهي تصغير كلفة أوبرا وهي مسرحية غنائية يتناول موضوعا هزليا ، في أغلب الأحيان ، وتكتب الشعر أو الزجل وتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة والمغانيات والمجموعات والرقصات التي ترتبط بالفكرة الدرامية . ويتفصل الأوبريت عما بين الممثلين وقد عرف في التمثيل في صورته الأولى ، في مصر ، في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي في عهد الظاهر بيبرس ، في شكل خيال المظلل (Shadowplay) على يد محمد بن كمال الخيال المظلل المولود عام ١٢١٢ هـ بمصر ومن الخصائص التي كان يتميز بها :

— الأمير وصال .

— عجيب وغريب .

— طيف الخيال •

— المتيم •

ويضم مخطوط بن دانيال « كتاب طيف الخيال » الموجود بدار الكتب
نصوص تلك التمثيليات ، وكانت الموسيقى عنصرا رئيسيا فيها أما فن
التمثيل الحقيقي ، أو الجاشر فقد عرف في مصر ، في عهد الحملة الفرنسية «
حينما جاء ناسليون بوناپرت الى مصر ١٧٩٨ من فرنسا بحملته الفرنسية
ومعه عدد من الفرق المسرحية • التي تقدم رواياتها في بعض المسارح
الخشبية بحديقة الازبكية باللغة الفرنسية للترفيه عن الجنود الفرنسيين
ومن هذا الروايات •

— بوناپرت في مصر •

— الطمانينة •

وكان هذا أول عهد للمصريين بفرقة التمثيل •

في عهد الخديو اسماعيل ، انشئت دار الأوبرا عام ١٨٦٩ وجاءه
الى مصر فرقة الكوميدي فرانسيز « Comedie fracie » للاشتراك
في الاحتفال بافتتاح قناة السويس ، وكان مقررا أن تفتح دار الاوبرا
بأوبرا « عايدة » وهي نص مستوحاه من التاريخ المصري القديم ، وعهد
الخديو الى الموسيقار الايطالى هوسيني فردى Verdi بتأليفها
ولكنه لم ينته منها في الوقت المحدد لافتتاح دار الأوبرا ، فقدمت أوبرا
« ريموليتو » لنفس المؤلف بدلا من « عايدة » التي عرضت في المسام
التالي •

وفي سوريا ، أنشأ هارون نقاش ، (١٨١٧ — ١٨٥٥) بمعاونة شقيقه
نيقولا نقاش عام ١٨٤٧ ، فرقة مسرحية سورية تضم بعض الهواة وقدمت
عددا من الروايات المترجمة منها « البخيل » لولبير و (أبو الحسن المنفل
او هارون الرشيد) وذلك على مسرح أقامه هارون نقاش أمام منزله
بدمشق ، ولما أعجب حكام سوريا بنشاطه الفني شجعوا لها مسرحا خاصا ،
عرض عليه رواية « الحسود السليط » وهي مستوحاه من قصة (طرطوف)
لولبير وكانت تلك الروايات تضم ألحانا غربية ولم يكن للعنصر النسائي

• وجود

عام ١٨٧٠ اتخذ يعقوب صنوع (١٨٣٩ — ١٩١٢) من مقهى كبير في حديقة الأريكية ، مسرحا لفرقته حيث قدم الروايات الهزلية والتراجيدية منها ما كان يقوم بتأليفه ومنها ما هو مقتبس من المسرحيات العالمية مثل :

- الطليل •
- بورسطة مصر •
- السواح والهمار •
- المصراحة •
- غندور مصر •
- زوجة الأب •
- زبيدة والوطن •
- المصرتان •
- الاميرة الاسكندرانية •
- البرجوازي •
- جورج واندان •

ثم بدأ صفوة من كبار الأدباء يترجعون له بعض روائع المسرح العالمي مترجم أديب أسحق « ١٨٥٦ — ٣٨٨٥ » مسرحية (اند رماك) للشاعر الفرنسي راسين وترجم نجيب الحداد (١٨٦٧ — ١٨٩٩) مسرحية روميو وجيوليت لشكسبير •

وخطى يعقوب بتقدير الخديو بلقبه مولية مصر ودعاه لتقديم بعض روايات على مسرحه الخاص بالقصر • وكان يعقوب منفرد المواهب اذا كان شاعرا وأديبا وموسيقيًا ومخرجًا وكان يتولى اخراج وتلحين المسرحيات وكان يتولى اخراج وتلحين المسرحيات التي تقدمها فرقته وذلك الى جانب قيامه بشئون الادارة •

اتجه يعقوب صنوع في سنواته الأخيرة ، اتجاها وطنيا فيمما كان يقدم من مسرحيات وذلك بهدف تبعيد الشعب المصرى بنوايا الممثل وأهدافه الاستعمارية •

وقد أمر الخديوى اسماعيل الذى سبق ان لقبه بمولير مصر ، بتفليه من مصر بسبب تعرضه بشخصه وسفريته من حاشيته في رواية الوطن الحرة فرحل الى باريس سنة ١٨٧٨ وعاش بها الى أن هازق الحياة

١٩١٢ وفي نهاية عام ١٨٧٦ وفد الى الاسكندرية سليم خليل نقاشي مع فرقة قوامها اثنا عشر ممثلا ، أربع ممثلات سبق قدمت على مسرح زيزينا مسرحيات عمه مارون ونقاشي ، عام ١٨٧٢ ، كون يوسف الخياط — فرقة مستقلة تضم بعض السوريين والمصريين من بينهم سليما • القراوىي وقدمت بعض المسرحيات بالقاهرة والاسكندرية والأقاليم • ومنها :

- | | |
|----------------|------------------|
| • صنع المجلد • | • الكنوب • |
| • المنظوم • | • هارون الرشيد • |

ونجح يوسف الخياط في اقناع الشيخ سلامة هجازي بأن يغنى في فترة الاستراحة • التي تتخلل فصول الروايات بعض قصائده المشهورة وكان هذا أول عهد الشيخ سلامة بالمسرح •

وفي عام ١٨٨٢ كان الممثل سليمان القراوىي بعد انفصاله عن فرقة يوسف الخياط فرقة خاصة بأسم (نجوم التمثيل العربي) تقدمت بعض للروايات على مسارح الاسكندرية منها :

- | | |
|--------------|-------------------|
| • رفاه عفر • | • فرسان العرب • |
| • الخيال • | • العراف المنعم • |

وفي القاهرة قدمت على مسرح الأوبرا :

- | | |
|---------------|--|
| • بهي الحور • | • علي الباغي قرر البرواز • |
| • زينوبيا • | • علي الباغي تدور الجواهر و جلعة حير • |

علم جمال الصنعة

بالرغم من حداثة هذا الفن بالمقارنة بغيره من الفنون كالشعر والمسرح والمعمارية والفنون التشكيلية • إلا انه يستمد أصوله الجمالية من الفنون والفنون المبنية على الرؤية والذكور والوسيقى وغيرها • ولعل أهمية هذه الفنون الجميلة السبعة ترجع إلى ضرورة استعارة فني السبعة

لتنقائيد الفنون الأخرى وبحته الدائم المتطور من معايير خاصة بهذا الفن وهذه مسألة معقدة تتطلب من علم الجمال والمشتغل بالفن السينمائي ثقافة وأسعة وخلقية جمالية وخص وحف ووعي عميق وبصيرة لائحة وعلى حد قول الناقد السينمائي الإنجليزي روجر منكل (مجلة بنجرين فيلم ريفيو) «لنا في مجال السينما يمكن الاستعانة بروح الشعر وحرك الصور مع توظيف الصوت بحيث يخفى الجمال والقوة والمعنى الخلف وتتابع الصور الشعرية المتلاحقة وكما كتول جريف « لن المتلونة والتداخل بين الصور والمصادر أبرزها يركز عليه الناقد في تحليله لعناصر الفيلم السينمائي الذي يقوم على ركيزة الصوت والصورة أي البصر والسمع »

فالمعلم السينمائي يستخدم أسلوب الاستفراق للتلقى بطريقة كاملة ، ليس كالمتروخ الذي يقسم المعلم المسرحي للى فصول أو مشاهد بفلق المسار ، بينما في الفيلم السينمائي نجد الملقى أكثر مما يشاهد واستفراقا عن المسرح وبجدا عن المالحور الفلاحة فهو اقرب للى للتجريد ومع تجسيد الواقع في آن واحد ويتشابه الفن السينمائي مع الرواية الأدبية ، فالرواية سرد للأحداث والمواقف بينما السينما رؤية عينية وحوار مسموع متلاحق ومتتابع بفضل الخيال السينمائي وتجسيده في صورة (كادرات) أو لقطات متسلسلة .

وتتقرن الموسيقى بالفن السينمائي من خلال توظيفها وتوظيفها عضويا بهدف تجسيد روح الحدث وليس تصويرا للأحداث — كما تمسح في بعض خطأ من انها موسيقى تصويرية .

ويتجسد الفن السينمائي كذلك بالتشكيل (المعمارية) فنجد في كتاب (السينما: فن) للاستاذ أبو سيف قوله (ان التشابه بين اللوحة المرسوم والصورة الفلكلورية ، جعل المصورين يدركون أهمية اللون التشكيلي للصورة الفوتوغرافية من اتران وتاسب ٠٠٠٠ الخ) .

وتتصل بجماليات ببعض المسائل والقضايا التي نطوق بها هذا العلم

فنية الصورة واستخدام الرمز و (الفلاش باك) أى الخلفية فى الحدث والمضى وتتجسد فى الفن السينمائى شتى مذاهب الفن الكلاسيكى والرومانسى والواقعى والتجريدى والسريالى ، كما تنقسم السينما الى افلام تسجيلية وأخرى تصويرية من خلال مدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر ، كما كان لاستخدام التكوين فى التصوير السينمائى أثره بعد مرحلة التصوير القديم (الأبيض والأسود) •

كما تدخلت عوامل تكتيكية فى إبراز الصورة السينمائية المجسمة (سكوب) أو المسطحة فى أضفاء التجسيد والعمق فى الصورة المرئية •

كما أن تطور العدسات والكاميرات الالكترونية واستخدامات الخدع السينمائية كان له أكبر الأثر فى تقدم صناعة فن السينما ، واقتترنت مؤخرأ فنون الفيديو من حيث سعة الفيلم وامكان سرعة تجهيزه للعرض على ملكية السينما أو جهاز الفيديو واستخدام الوسائل الأكثر تقدما (كنظام الروموت كونترول) أو التحكم اليدوى أو الآلى) •

وتتنازع الآن الفن السينمائى بعد العروض الجدلية حول نوعية ومقدم الفيلم ، بما يتناسب واذواق جماهير المتلقين وهذه كلها ماثار نقد بين مؤيدين ومعارضين •

لذا نجد

فى عالم السينما اليوم ثمة أنواع ثلاثة :

للسينما الاولى :

وهى نوع من الاصطلاح الذى أطلقه بعض النقاد على السينما الهوليوودية وهى السينما التى كونت ما يسمى بصنع الأحلام منذ اختراع السينما الى اليوم وهى سينما قوية ومسيطره سواء بقدرتها الانتاجية الهائلة أو بشبكها التوزيعية الجبارة ويسمونها بالسينما الأمريكية أو السينما المتأثرة أى تلك التى تتبع الأسلوب الأمريكى فى الانتاج بغض النظر عن جنسيتها •

السينما الثانية :

وهي مصدرها أوروبي في الأساس وتسمى أحيانا بسينما المؤلف وهي سينما تتسع لمعوم الفرد وعلاقاته بهذا العالم المتغير في أضيق نطاق بالطبع وهي سينما تشبه القصيدة أو الرواية حيث يكتبها مؤلف واحد ويعبر من خلالها عن رؤية شديدة الذاتية .

السينما الثالثة :

وتسمى أحيانا بسينما التحرر الوطني وهي السينما التي تطرح رؤية مختلفة للعالم كلية عن سابقتها وهي رؤية تتبع أساسا من معوم انجموع في بلدان العالم الثالث وهي سينما مضادة للمعوم الفردية باعتبارها تعبيرا بورجوازيا عن نظرة أحادية الجانب أستهلكتها ظروف القهر والتخلف كما أستهلكتها معاناة البطل الفرد في العالم المتقدم والتي لا تعنى شيئا أمام معوم المجموع ومشكلاتها الحصرية في عالم متخلف .

الفيلم التسجيلي والروائي

أنه حتى يمكن التعرف على الفيلم التسجيلي لابد أن نتكلم عن السينما بوجه عام وتستعرض تاريخها بإيجاز .

يعرف قاموس وييسنر الدولي الثالث (١٩٦١) السينما بأنها :

(عرض لقصة وأى موضوع بالصور المتحركة بمصاحبة صوت مسجل متزامن مع الصور) ثم ينتقل القاموس لتعريف الصور المتحركة بأنها (مجموعة من الصور تعرض على العين في تتابع سريع خاصة لأجسام في لحظات متتابعة في حركتها وكل صورة بها تغيير ضئيل عن سابقتها بحيث تؤدي سرعة تتابع الصور مع نظرية استمرار الرؤية الى التأثير البصري بالحركة) .

فالسينما إذن تقوم على نوع من الخداع البصري والافلام في حقيقة الأمر لا تعرض صوراً متحركة وإنما تعرض صوراً تبدو للعين كما لو كانت

تتحرك وهي في الحقيقة صور ثابتة تسجل كل منها مرحلة من مراحلها
الحركة في حالة ثبات ..

وأنة يعرض هذه الصور الثابتة في تقطيع سريع تعطي نظرية استعوار
الرؤية على خلق الخداع بالحركة ..

هذه هي الفكرة التي تعتمد عليها السينما بجميع أنواعها سواء
الروائية أو التسجيلية وقد تم تحقيق هذا بعد عشرات السنين من
الابحاث والمحاولات والاختراعات فمنذ أن أهدى نيسيفور نيسى للعالم
صورة (المائدة الجاهزة) عام ١٨٢٨ وهي أول صورة فوتوغرافية في
العالم هناك مجهودات وأبحاث وتجارب تجرى في مختلف أنحاء المعملم
من أجل تحريك الصور الثابتة التي تلتقطها آلة للتصوير الفوتوغرافي
ويعرف جرير سون الفيلم التسجيلي بأنه العلاج الابداعي للحقائق أو
موضوعات الساعة استمرت المحاولات حتى عام ١٨٩٥ ففي ٢٨ ديسمبر
من ذلك العام قدم الفرنسي لويس لوميير أول فيلم سينمائي في العالم
ليسجل تاريخ ميلاد السينما وكان الفيلم اسمه (الخروج من المصنع) وهو
مجرد فيلم أخباري يسجل لحظة خروج العمال من المصانع وقد تلا ذلك
تنفيذ سلسلة من الافلام المشابهة وكلها أفلام أخبارية يسجل أحداث واقعية
عادية ثم بدأت السينما بعد ذلك تهتم بتسجيل الأحداث الهامة وكان أول
فيلم من هذا النوع يتويج القصر نيقولا الثاني في ربيع عام ١٨٩٦ وفي
عام ١٨٩٧ قام أحد معاوني لويس لوميير بتسجيل ثلاثين فيلما عن حفلات
مدرسة الفرسان الشهيرة في باريس ولقد ظلت الافلام لفترة لا تتعدى
مجرد التسجيل الاخباري للأحداث الواقعية الى أن أخرجها شخص اسمه
(جورج ميلييه) عن هذا الاطار الى اطار آخر هو محاولة سرد قصة
مستملا مصادر فن آخر هو فن المسرح .

القيمة الجمالية وتكوين الصورة السينمائية

التوازن : عندما تتساوى القوى أو تتكافئ كل منها الأخرى يقال عنها أنها « تتوازن » وينهار عادة السخل أو الجسم إذا لم يتحقق فيه التوازن ويضيق المشاهد بعدم التوازن في الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن فالنفس تميل لاشعوريا الى التوازن في التكوين ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الوزن في التكوين على حده مع ثبات العوامل الأخرى كما يلي :

يستخدم التوازن التقليدي (المتماثل) للتعبير عن الهدوء والراحة والاستقرار كما في هذه الصورة للفتاة الجريحة بين والديها وتعمل البساطة في وضع الكاميرا ومعالجة الاضاءة على الحصول على أفضل ترجمة لعنى السلام •

يستخدم التوازن غير التقليدي مع المناظر الكبيرة حيث يجب ازايا الموضوع قليلا عن مركز الصورة لمنحة مسافة أكبر في اتجاه النظر •

ويستخدم التوازن التقليدي عادة بين اللقطة التي تضم اثنين — فتى وفتاة — وينتقل اهتمام الجماهير من أحدهما الى الآخر كلما جاء دورهم في الكلام أو قام بحركة لها أهمية •

يجب عدم وضع الممثل الأساسي في المنظر على نفس مستوى الخط العرضي للممثل الأقل أهمية • فوضع الراحبة على يمين الكادر أعلى من الشخص الجالس يعطيها قوة من الناحية التكوينية •

تستخدم الاعداد الفردية وعلى الأخص العدد ثلاثة منها للحصول على توازن غير تقليدي يتضمن مركز أهمية واحد فقط — كالمثلة في هذه اللقطة التي وضعت في مستوى أقل ارتفاعا وضاءة أفضل من الممثلين الآخرين •

رغم أن السيدة على يسار الكادر وعلى مستوى منخفض على الشخص الآخر فانها تسود اللفظة لانها تتمتع بزاوية أفضل بالنسبة للكاميرا ، واضاءة أفضل كذلك .

الوحدة : تتميز الصورة السينمائية بالوحدة عندما تتكامل كل العناصر التي يضمها المنظر تماما ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المراج النفسى المطلوب بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والحركة فضلا عن الاضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا الى جانب درجات اللون ومزج الألوان وفوق كل شيء معالجة التصوير ، والمونتاج وعلى كل العناصر النفسية والجمالية والتكيفية للمشهد .

تمثل السيدة مركز الأهمية في هذا التوازن غير التقليدى في لقطة لائنين لانها على اليمين وبزاوية أفضل بالنسبة للكاميرا أو اضاءة أفضل . كما أن اتجاه نظر الرجل نحوها يوجه اليها نظر الجمهور .

من السهل الحصول على توازن غير تقليدى بمسدد فردى من الشخصيات أو أى عناصر أخرى من عناصر التصوير وفي هذه الصورة رغم أن البحارين هما اللذان يوجهان الغواصة الذرية فأن الضابط الواقف بينهما يحتل بوضوح مركز القيادة لانه يسود التكوين المثلثى ولارتداء ملابس بيضاء يضيف عامل من عوامل الالهمية .

في مناظر الاضطراب ، أو الذعر أو الكوارث أو أى أحداث أخرى عنيفة يمكن استخدام عدة مراكز متناثرة من مراكز الالهمية مثل هؤلاء الناس الذين يدفعون في اتجاهات مختلفة .

يختلف وضع الممثل في المنظر الكبير باختلاف وضع الاشياء الأخرى المتوازنة معه داخل الاطار فالشعوع المرتقبة على يمين الممثلة تجعل رأسها يبدو منخفضا على يسار الكادر .

يختل الممثل الجالس مركز الالهمية في هذا المنظر الذى يتميز ببساطة التكوين وزاوية التصوير الفعالة والاضاءة الجيدة ذلك أن وضعه في الكادر

بالإضافة الى خصائص التكوين والاضاءة يعمل على جذب انتباه المشاهد نحوه ومما يقلل من تدعيم المثل الواقف على اليسار بعيدا عن الكلام ومصدر الضوء •

من الممكن أن نجعل أحد الشخصيات يسود المجموعة بنهوضه قائما بينما يظل الباقيون جالسين •

إذا يمكن التركيز على موضوع معين والتعبير عن الاهتمام من موضوع الى آخر خلال المشهد عن طريق :

أولا — الوضع والحركة والحدث والصوت •

ثانيا — الضوء ودرجاته والألوان •

ثالثا — التركيز البؤرى المختار •

علم الجمال الادبي

(فن الشعر — فن النثر — فن النقد)

والمذاهب الفنية — ونظرية الأدب

بداية نتعرض لنظرية الأدب منذ أن حاول بعض الدارسين الاهتمام بقضايا الأدب ومسئلة خاصة فيما يتعلق بالاجابة عن التساؤل ؟ ما هو الأدب ؟ وهذا السؤال خطر ببال جان بول سارتر في كتابه (عما هو الأدب Qu'est que la littérature) ثم صدر كتاب توفيق الحكيم علم ١٩٥٢ بعنوان (فن الأدب) وكلا منهما حادل أن يجيب عن السؤال فنرى سارتر يربط مفهوم الادب بالالتزام وبالحرية ، بينما نرى أن الحكيم يربط الأدب بالقيم الانسانية والوعى القومى وثم هو يربط بين الأدب والفن مبرزاً أن القيم التى يعالجها الأدب هى تلك القيم الثابتة فى وجدان الانسان وفى وعى الامة بما فيها من حق وحيز جمال ، ومن خلال المواجهة والممارسة واكتساب الحيزة يصبح بإمكان الأديب أن يجبر باقتدار ويبدع

يهتجير جميل عن رؤياه الجمالية وخيال المبدع وليس الأدب بمعزل عن الفكر أو العلم فهما راقدان يمدانه بالنماء والعطاء (*) .

وبتفاعل الأديب مع واقعه الحى وعصره وبيئة ومجتمعه وثقافته ، يهرز إبداعاته الخلاقة مشعرا أو نثرا يعبر عنها تعبيراً جمالياً وفنياً يؤثر فى وجدان الانسان كما يؤثر فى روح الامة بل قد يتجاوزها الى مفهوم أوسع يشمل الانسانية جمعاء وبلا شك أن الروابط الجمالية وغيرها من معايير كالأخلاق قد تنتضج فى منجزات العمل الفنى عزى حد قول نورمان فورستر Foerster حول دراسة عن الحكم الجمالى والحكم الاخلاقى فى النقد قوله « أن القيمة الجمالية والقيمة الاخلاقية ، انما هما شيئان يتوقف كل منهما على الآخر فهما وحدة واحدة .. ويستطرد قوله ... اذا كان النقد الأدبى حكماً جمالياً ، فهو أيضاً حكم اخلاقى وهما ضروران لتحديد الأعمال الأدبية الرفيعة وأنعمست هذه النظرة فى فن الشعر تحت اسم نظرية الشعر المهادف ومرجعها ما قاله السين فيليبس دنى من أنه الشعر داعية للأخلاق أى أن الشعر يعبر عن العدالة .

ويعنيان من قول الناقد فورستر قوله كذلك « أن الاهمية التى أولاهما أصحاب النزعة الانسانية فى الأدب — بما فيهم ت. س. اليوت — يفضلون فلسفة أدبية يتزود بها الناقد تجعل الفنون أكثر ارتباطاً ، فالأدب هو سجل للجمال يمزج حب الجمال بحبه للحقيقة .

ولا غرابة فى تلك الصلة الوثيقة بين الأدب والفلسفة فالمحاورات الفلسفية معظمها كانت صياغة أدبية وان كان المحقون أو المضمون فلسفياً ، وكاننا عند رأى أحد الدارسين المعاصرين هو صمد حسن هيك فى كتابه (ثورة الأدب) عندما ألمح بضرورة التزود بالفلسفة والعلم فى الأدب على عرار الأدب الفرنسى والغربى الذى داوم صلتهم بالفكرين وبالعلم

س - القيمة الجمالية : د. محمد عزيز نظمي شالم : دار المعارف طبعة ١٩٨٤

تألفردوس المفقود للتون والجسيم لدانتى وغيرها ، ولا غرابة في ذلك
فالأدب العربي على امتداد عضوره التاريخية منذ ظهور الاسلام وعهد
النبوّة كان على صلة وتأثر بالدين ، بل ان الدراسات البلاغية وعلم البيان
والعروض قد نشأ في أحضان العلوم والبيئة الدينية الاسلامية وليس أبلغ
من (دراسات الاعجاز في القرآن الكريم) كشاهد على ذلك .

وما من شك أن رفع شعار القيم في الأدب كفاية من القضايا النقدية
التي أولاهما النقد الأدبي كل اهتمام وهو ما يؤكده الناقد (بارتن بيرى)
في تعريفه للقيم لمبحث الاكسيولوجيا الذي يتضمن الحق والخير والجمال
فالعلوم تتدرج تحت قيمة الحق ، والسلوك يندرج تحت قيمة الخير
والفنون تتدرج تحت قيمة الجمال ويتسم الحق بالادراك والجمال
بالوجدان ومنهما يتألف الوعي والشعور الذي هو جوهر الانسان ، ويعبر
عنه الأدب .

والأدب انما يمجّد القيم بطريق غير مباشر بتصوير الافكار والمشاعر
من خلال التجربة الانسانية المعبرة عن العصر وقيمه السائدة ، انطلاقاً
من الأدب القومي الى العالمى .

وتبعاً لذلك نجد مدارس الأدب العالمى تتأرجح بين الصيغة
الاجتماعية أو الصيغة النفسية أو الصيغة الطبيعية بما تحويه من ظواهر
فيزيقية أو ميثيقية عبرت عنها الفلسفات البرناسية والوجودية والمبثية
والرومانسية خير تعبير .

وشهد تاريخ الادب الكثير من الحركات والمذاهب الأدبية والنقدية
والكثير من الأعمال الرائعة الخالدة في مجال الشعر والمسرح والقصة
ما لم يشهده من قبل .

وتتصل بنظرية الأدب قضية النقد والبلاغة ، ولقد أولى القدماء
والمحدثون اهتمامهم الى العلاقة بينهما ، والاسم الاستقائي
والاصطلاحى تطعيم نقد كما وردت في لسان العرب (مادة : نقد) تختص

بالمعاملات المالية في مجال البيع والشراء فنقول : نقدنا نقداً واتقدها
وتتقدها . ونقده أى اعطاء وكل ما يتصل بالتمييز في أعمال الصرافة من
نقد زائفة أو دراهم صحيحة من حيث بيان الوزن والشكل واللون
والحجم أو القيمة الصحيحة للعملة المالية التى نحركها باللمس وبالأدراك
الحسى ، ولعل أول من استخدم كلمة نقد ويعتمد به دراسة الأدب هو
محمد بن سلامة الجمى صاحب كتاب () فحول الشعراء في معرض
حديثه عن صناعة الشعر بقوله « للشعر صناعة وثقافة يعرضها أهل العلم
كسائر أهداف العلم والصناعات ، منها ما يتقفه اليه ، ومنها ما يتقفه
اللسان ، ومن تلك المؤلفات والياقوت لا يعرف بصفة أو وزن دون المعينة
ممن يتصره . . . ويعرفه الناقد عند المعينة فيعرف بهرجها وزائفها »
ونكاد يتفق جمهور المشتغلون بالنقد من أن ميدان النقد الأدبى عند العرب
هو ميدان ذوق الأدب وتحليل نصوصه وإبراز ما فيه من فن وجمال وقد
وقد يستهدف بالنقد الميب كنول « أبى الدرداء » (ان تقسدت الناس
نقدوك وان تركتهم تركوك) وقد تستعمل بمعنى التقويم والحكم بالحسن
أو القبح . ويذكر ابن خلدون في مقدمته عن أعلام الكتب الأدبية في هذا
الفن قوله « أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة . . . هى أدب الكاتب
لابن تيمية ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبين للجاحظ وكتاب
النوادر لأبى على القالى » .

وأيضا كما يذكر ابن الأبيارى صاحب طبقات الادباء قوله « أن
العلوم الادبية تعد ثمانية هى : النحو واللغة والتصريف ، والعروض
والقوافي واخبار العرب وانسابهم وصفة الشعر » ، وكما استخدمت
انبلاغة كمرادف للنقد وربما يفرق بعض الدارسين بينهما فخصت البلاغة
بالدراسة التراثية لنصوص القدماء ، بينما النقد للدراسة المستحدثة
للنصوص الأدبية ، وأيا كان وجه الخلاف فالنقد الأدبى كل ما يتعلق بالأدب
بداية من البحث عن معنى ووظيفة الادب والخصائص المشتركة بين الأنواع
الأدبية أو فيما يتصل بالنص الأدبى وما يتميز به وقد يخرج من هذا المصطلح

وما يتصل بالأسلوب أو الاعجاز القرآنى •

ومجمل القول يقترب مما أوضحه « ت. س. • اليوت » فى بيانہ عن وظيفة النقد بقوله (ان النقد جهد ينطوى على تفسير نظرية القيمة فى العمل الفنى أو بمعنى آخر هو لقاء الضوء على الاعمال الفنية وتهذيب الذوق الفنى من خلال مبادئ عامة يتأسس عليها الابداع الفنى) (١) •

ومن المسائل التى يتعرض لها النقد الأدبى بالفحص والدراسة ، مسألة المحاكاة أو التقليد كصورة مقابلة تماما للابداع والخلق الفنى ، ومن قبل تناولهما « أرسطو طاليس » فى كتابه ، الشعر (البيوطيقا) والخطابة (الريطوريقا) (٢) • ويصدد دراسة الشعر عند « أرسطو طاليس » نجده فى معرض حديثه عن أصل الشعر انه يرجعه الى عاملين أساسين ، هما غريزتان الأولى غريزة المحاكاة أو التقليد وبها يتميز الانسان عن الحيوان باستشعاره اللذة والثانية غريزة حب النغم والايقاع الموسيقى وبها يصدر الشعر ، ثم أن أرسطو يربط بين الوان الشعر خاصة الشعر الملحمى والتمثيلى والشعر الخائى الدينى فيعتبر الثانى طور من اطوار المسرح أو الدراما ويمتزج فى فن الشعر الصوت (اللغة والنغم والوزن والايقاع) فيخرج الشعر كفن مبرر تماما عن المحاكاة واذا ما انتقلنا الى مسرح المأساة أو القراجيديا يقرر « أرسطو » بأن المأساة لا تقلد الناس ولكنها تقلد الحركة أو الحياة ، ومن خلال الشخصية المسرحية تتمثل الصفات نتيجة الحركة والحدث فى زمان وقد يلجأ شعراء المأساة الى حوادث التاريخ وشخصياته البارزة ولكن الشعر يتناول الحقيقة الكلية انماة بينما التاريخى يتناول الحقيقة الجزئية ، ويتبدى للشاعر المبدع والمتفوق وظيفة غنائية هى الكاثارسيس أو التطهير عن طريق الحدث الدرامى الذى يبرز العواطف من حيث الانانية والغيرية • فى تنامى

١ • الابداع الفنى د. محمد عزيز نظمى سالم طبعة ١٩٨٤
 ٢ • تاريخ المطلق عند العرب د. محمد عزيز نظمى سالم طبعة ١٩٨١

الاحداث بصورة طبيعية وعلى حد قوله : « اننا في المسئلة نختار
المستحيلات المحتملة الوقوع لا المكبات غير المحتملة الوقوع » .

ومن أبرز المؤثرات في الشعر الدشاة المنهجية لعلم الجمال على يد
« بومجارتن » الفيلسوف الالماني صاحب مصطلح (الاستطيقا) فالتألف
آفاق جديدة للاحساس والذوق الفني ، كما مسح المجال للنقد الأدبي
للاعمال الشعرية .

ومما يتميز به المأساة أو التراجيديا الاغريقية انها تستلهم الاسطورة
والرمز الاسطوري فما هو (اوديب ملكا) كمدل درامى ينسحق فكرى
وشخصوصه من الاسطورة التى ترهب بالصراع الشديد المتلاحم بين
الشخصيات المحورية في المسرحية وبين نفسها ثم بينها وبين القدر والقوة
وتظهر شخصية البطل في البناء الدرامى . متجسدة أبصار الاسطورة
ورمزها الموحية حيث يتجلى الصراع والتناقض بين الذات والموضوع
من خلال الموقف ، وقد ترك الأدب المسرحى بصماته على المصور التوثيقية
والحديثه خاصة في القرنين الثامن والتاسع عشر .

ولا نعبأ ان قال آرنولد الناقد أن الشعر بديل للدين والفلسفة وهو
يحل محل القيم التى قدمتها الانسانية في العصر الحديث وهو بالتالى
وسيلة للتعبير عن القيم والمعاداة .

ومن المسائل التى يتناولها علم الجمال الأدبى كذلك مسالة الموضوعية
بين النقد ، ذلك أننا اعتدنا على التقدير الذاتى أو الشخصى للاعمال الادبيه
مما يدفعنا في مناقشة في احكامنا ويضللنا .

ومن المسائل الاخرى كذلك المذاهب النقدية في الأدب ، ذلك اننا
نرى نقدهم التاريخ الادبى والاعمال الرائعة في الأدب لا بد وانها
من خلال الاطار المذهبى أو المدرسة الفنية التى يلتزم بها النقاد وتجدد
صداها ليزى جمهور المتذوقين أعماله الفنية ، ومن هذه المدارس الرومانسية
والكلاسيكية والنيوكلاسيكية والواقعية والرمزية والطبعية والعنيفة

لما تتركه من بصمات واضحة على الأعمال الأدبية ، وما تحدده من قواعد
وأسس للنقد الأدبي (*) ١ •

علم الجمال التشكيلي

(نظرية المبنى والشكل — تطور الفن التشكيلي وعصوره)

تعريف الجمال والقيمة — المدارس الفنية

المعنى على الفن :

تتبدى الفروق بين كل فن من الفنون ، بل كل طرز من طرز الفن ، له لغة خاصة لا ينطق إلا بها ، ويستحيل في غالب الأحيان ترجمتها إلى لغة أخرى من غير جنسها . ولذلك لما لم نعرف هذه اللغات بمعرفة صحيحة ، ونقف على حقائقها وأسرارها وما استعصى علينا أن نفهم معانيها ، مهما بلغ من علمنا بلغات الأدب أو بلغات الفنون الأخرى .

وقد يكون من الواضح أن لغة الموسيقى ، بنوع خاص ، ليست هي لغة الأدب أو لغة النحت مثلا . ولكن الذي ينفله الكثيرون أن لغة التصوير أو لغة النحت ليست هي كذلك من جنس لغة الكلام أو لغة الأدب ، وأنه يتعذر لذلك ترجمة معانيها إلى إحدى هاتين اللغتين .

وعندما يأخذ فرد في تعلم لغة جديدة ، فإنه يظل مدة طويلة وهو غير قادر على فهم هذه اللغة — حتى حين يقرأها أو ينطق بها — ألا إذا استطاع في الوقت نفسه أن ينقل معانيها في ذهنه إلى لغته الأصلية . فإذا انطوت اللغة الجديدة على عبارات أو معان ليس لها مقابل في لغته ، تغمر عليه فهمها — أو أساء فهمها إلى أن تتاح له معرفة هذه اللغة بمعرفة صحيحة . ومثل هذا يحدث عندما يحاول رجل الأدب مثلا أن يفهم لغة التصوير ذلك أن أول ما يتبادر إلى ذهنه هو أن « يقرأ » هذه اللغة مترجمة إلى لغته الموهودة ، غير مدرك للفارق « المعنوي » .

فالأديب قد يحدثنا عن الأشكال والألوان والضوء والظلال في منظر يشاهده ، أو قد يصف لنا وقع هذه الأشياء في نفسه ، وهو يتبره في ذهنه من خواطر أو في قلبه من عواطف . ولكن المصور الفنان لا يصف الأشكال والألوان والظلال والأصواء ، وإنما يتخذها أداة للتعبير عن وجدانه . والفارق بين الاثنين هو كالفارق بين التعبير الموسيقى بواسطة الأنغام ، والحديث عن الأصوات أو وصفها أو التطبيق عليها .

وإذا كان من المستحيل ترجمة لغة الموسيقى أو لغة التصوير إلى لغة

النحت الى لغة الأدب . فما يدل ذلك على أن هذه اللغات خلو من « المعنى » وانما يدل على أن المعانى التى تعبر عنها هذه اللغات ليست هى من نوع المعانى التى تصلح الالفاظ للتعبير عنها .

غير أن غالبية الناس لا تستطيع أن تتصور « معنى » الا اذا تجسم فى لفظ أو عبارة . ذلك أن لغة الكلام التى يتعلمها الانسان منذ الصغر ، ويتعود على اتخاذها أداة للتعبير عن أفكاره وعواطفه ، تصبح لديه بمثابة مرجع يحيل اليه كل ما يقابله فى الحياة من صور الوجود أو الفن . ومن هنا كانت الصعوبة التى يلقاها فى ادراك المعانى التى لا تندرج فى نطاق هذه اللغة .

تطور مفهوم الفن التشكيلى

نلاحظ أن مفهوم الفن قد تطور تطوراً سريعاً منذ ما يقرب من مائة عام ، ثم هو لا ينقطع عن التطور . الى حد لم يعد فى وسعنا معه أن نقنع بأي تعريف محدد شامل واحد لماهية الفن . والسبب الظاهر لهذا التطور هو نشأة الوعي — بين الفنانين والنقاد بالتراث الفنى العالمى ، ثم اتساع هذا الوعي على نحو لا يعرف له مثيل فى أى عصر سابق فقد كان مفهوم الفن ، فى مصر القديمة مثلاً ، يقتصر على الفن المصرى ، وفى عهد كان مفهوم الفن يقتصر على الفن الاثورى ، وفى عهد الامبراطوريات الصينية القديمة كان هذا المفهوم يقتصر دون شك على الفن الصينى دون غيره ، فلما انتقلت الحضارة فى العصور الحديثة الى أوروبا ، أصبح مفهوم الفن يقتصر على الفن الاوروبى بل على نوع معين منه ، ابتدعته عقيدة الاغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد . ثم استأنف الطليان أيام عصر النهضة ، وانتهى بظهور الحركة الرومانتيكية فى النصف الاول من القرن التاسع عشر . ومع أن فن عصر النهضة يختلف فى الواقع اختلافاً جوهرياً عن الفن الاغريقى ، ومع أن فن عصر النهضة نفسه قد اختلف فى نهايته اختلافاً جوهرياً عما كان فى بدايته ، الا ان الوهم الشائع بين مؤرخى الفن كان

يقوم حتى وقت قريب على تصور هذا التراث الفني قد نما في خط مستقيم أو ما هو أشبه بالخط المستقيم . ولم يكن هذا المفهوم الضيق للفن ليشمل حتى الطراز الآخر من الفن الأوربي نفسه . فضلا عن شتى التراثات الفنية العظيمة التي تشهد بعقريّة الإنسان في سائر القارات — لم يكن ليشمل الفن الإغريقي السابق لمصر « فيدياس » ولا الفن الأتروسكي . ولا الفن البيزنطي ، ولا الفن القوطي ، كما لم يكن ليشمل الفن المصري ، ولا الفن السومري ، ولا الفن الآشوري ، ولا الفن الهندي ، ولا الفن الصيني ، ولا الفن الفارسي ، ولا الفن الياباني ، ولا الفن المكسيكي ، ولا الفن الأفريقي في جملة وتفصيله .

وقد تغير هذا المفهوم للفن بتغير جذريا خلال المائة سنة الأخيرة واتسع مدلوله ليشمل شتى التراثات الفنية العالمية على حد سواء ثم هو لا ينقطع عن الاتساع ليشمل الجديد في الفن منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك أصبحنا في حاجة إلى تعريف جديد للفن يتسع لاحتضان كل هذا التراث المختلف الطيف منه والطريف .

وقد قامت بالفعل محاولات عدة — منذ بداية هذا القرن — لصياغة تعريف من هذا القبيل ، ولكن غاية ما يمكن قوله في شتى ما اقترح من تعريفات أن كلا منها يحتاج إلى شروح وتفسير ، ثم أن كل تفسير سيحتاج بدوره دون ريب إلى تفسير يفسره ، وهكذا دواليك . أضف إلى ذلك أن قيمة كل طراز من طرز الفن ، بل كل أثر من آثاره إنما تكتمل في صفاته الفريدة الخاصة ، أكثر مما تكمن في صفاته العامة التي قد يشترك فيها مع غيره من الطرز والآثار . لاغرو أن نلاحظ الآن انصرافنا — بين كبار النقاد الحاليين عن السعي إلى تعريف شامل للفن ، واهتماما متزايدا بالكشف عن القيم النوعية لكل طراز أو اتجاه ، بل لكل أثر فني ، قديما كان أو حديثا .

تعريف الجمال

الجمال هو قيمة إيجابية نابذة من طبيعة الشيء خلعت عليها وجودا

مبتذرين ، أو بلغة بسيطة هو أن :

«الجمال هو إداة معتبرها صفة في الشيء ذاته » .

والقصود بهذا التعريف هو تلخيص مجموعة مختلفة من مواضع الشبه والاختلاف .

أولاً : الجمال قيمة ، أى أنه ليس ادراكاً لحقيقة واقعة أو لإمالة وإنما هو انفعال لطبيعتنا الارادية التذوقية فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد ، والجمال الذى لا يهتم به أحد مطلقاً إنما هو تناقض في الالفاظ .

ثانياً : نقول أن هذه القيمة ايجابية ، أى أنها احساس بوجود شيء حسن أو باندحام شيء حسن (في حظة القبح) وهى ليست ابد ادراكاً لشر إجبارى ، أى أنها ليست ابد قيمة سلبية ، وتكونت ذوى احساس بالجمال وإنما هو مكسب حاصل لا ينتج عنه أى شر . وحينما لا يصبح القبح أدلة للتسلية أو لا يعود باعث على اهتمامنا بل يصبح شيئاً مغرراً فإنه يضير حينئذ شر إيجابياً ولكنه في هذه الحالة لا يكون شر بمالية بل يكون شر خلقياً خطياً .

فالقضية التى تقول بأن الشر ليس الا انعدام الخير هى غالباً قضية زائفة في ميدان الاخلاق . الا أنها تصدق كل الصدق في عالم الجمال : فحتى الرقابة وفساد الذوق واتحطاطه وغيرها من الأشياء التى تنصف بها الحياة الخالية من الجمال ليست من الأمور القبيحة بقدر ما هى أمور شائنة يؤسف لها فانعدام الخير الجمالى شر خلقى .

ثالثاً : لما بالشر الجمالى فهو شر نسبى يبحث فيه عن مقدار من الخير الجمالى أقل مما كنا نتوقع في مكان وزمان معينين . إن التشكىل في ذاته لا يبعث على الألم أبداً وأن كانت بعض الاشكال التى هي جميلة حقاً قد تولد رؤيتها لأول وهله صدمة في نفس المشاهد ، فينتج عن ذلك الألم

ويكون مثل المشاهد في هذه الحالة مثل أم وجدت في جهد طفلها ثمر أوليها
بديع الخلقة ، ولبس الألم الذي تحس به الأم في هذه الحالة جماليا في
طبيعته .

وبغضلا عن ذلك فلا ينبغي للذة الجمالية أن تكون نتيجة للمنفعة التي
يجلبها الموضوع أو الحدث . وبعبارة أخرى أن الجمال خير مطلق أي أنه
يرضى وظيفية طبيعية أو حاجة أو ملكة جوهرية في العقل البشري . الجمال
أذن هو قيمة إيجابية ذاتية (بمعنى أن قيمته في ذاته) فهو لذة من اللذات
وهذان الشرطان :

الاجبية والذاتية هما اللذان يفصلان مجال الجمال عن مجال
الأخلاق الفصل الثالث ، فالقيم الأخلاقية عادة سلبية ، وهي دائما غير
مباشرة لان وظيفة الأخلاق تتعلق فتجيب الشر والسعي وراء الخير بينما
تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة .

وأخيرا يتميز لذات الحس عن الإدراك الجمال كما يتميز الإحساس
عادة عن الإدراك الحسى . في كون العناصر التي يتألف منها إدراك الجمال
تتجهل الى موضوعات ذات وجود خارجي بحيث تجذب صفات في الأشياء
أكثر مما تبهو صفات في الوعي .

والانفصال عن الإحساس الى الإدراك الحسى يتدرج ، وقد تتجهن
أحيانا عن جميع الخطوات التي يمر بها .

وهذه هي الحالة في الجمال وفي غيره من الذات الحس . فليس هناك
حد فاضل واضح بينما بل الذي يحدد قولى (ان الشيء يسرى) أو (أن
الشيء جميل) هو درجة تحويل إحساس الى موضوع . اذا كنت واعيا
بذات موضوع بدقة ويروج النقد فاننى قد استعمل لحدى هاتين الممارتين
هذه الأخيرة .

أما اذا كنت تتألقا شديدا للحساسية فربما يحدث العكس وكلمنا
كانت اللذة نائية مقددة وثيقة الارتباط بغيرها بدت لنا أكثر موضوعية وقد

يكون الاتحاد بين لذتين مختلفين مصدر لجمال واحد •

ففى المقطوعة الضائية لشكسبير نجد هذه الالفاظ •

« كم يبدو الجمال أكثر جمالا حينما يشفى عليه الصدمة ، ينته الودعة
أن الوردة تبدو جميلة ، الا اننا نعدا أكثر رونقا لذلك العصر الشذى
الذى يحيا فيها •

والازهار القيمة لها نفس اللون الأصيل الذى للورود المعطرة وهى
عالقة على الأغصان تحيطها الأشواك مثل الورد •

مع ذلك فليس جمالا الا مضرا وهى نعيش دون أن يفتبط ودهن
أحد وتذيل دون أن يجلبها أحد وتموت وحيدة موحشة •

الجمال هو نظرية فى القيمة :

انا الجمال هو الحق أو هو التعبير عن المثالى أو رمز الكمال الالى
أو المظهر الحسى للخير •

ومن السهل ان نجح عددا كبيرا من أمثال هذه الاموال التى تعود
بانه الجمال • ولاشك ان هذه الاقوال تبحث عن التفكير كما انها تولد فى
نفس السامع لذه مؤقته فالتعريف الذى يستطيع ان يقوم بوظيفة التعريف
الحقه لايد وان يكون موضوعا للتجربة الانسانية ويتحتم عليه ان يد لنا
بقدر الامكان على الاسباب التى تؤدى الى ظهور الجمال والمواضع التى
يظهر فيها وكيف يظهر وعلى الشروط التى يجب توافرها فى الشيء لكى
يصبح جميلا •

وتلك العناصر التى تتألف فيها الطبيعة البشرية التى تولد الحساسية
ازاء الجمال ولكنه العلاقة بين تركيب الموضوع واثاره هذه المزعة الجمالية
فى نفوسنا ، ولاشئ اقل من ذلك يستطيع بحق ان يجعلنا نفهم ماهية
التخوق الجمالى •

جميع القيم قيم جمالية بمعنى من المعاني :

كلمة العمل تتضمن الذم والانتقاص في حين تدل كلمة اللعب على المدح وفي هذه الحالة لم يتردد أي فرد يشعر بها لأمور الخيال من أهمية وكرامة في أن يقبل التصنيف الذي يدخل هذه الأمور في باب اللصبة أنها عديمة القيمة وإنما الذي نعنيه هو أن قيمتها هي في ذاتها وأنها تحتوى على أحد مصادر القيم جميعا •

فمن الواضح أن كل ما هو قيم حقيقة لابد أن تكون قيمته في ذاته • فالشيء النافع خير لما يترتب عليه من نتائج حسنة تؤدي إلى الخير ، إلا أن هذه النتائج لا يمكن أن تظل طول الوقت مجرد وسائل نافعة أو حسنة ، وإنما لابد أن نصل في نهاية الأمر إلى الخير الذي هو خير في ذاته ولذاته •

ولا كانت العملية بأسرها عقيمة وكانت الفائدة التي وجدناها في الشيء في بداية الأمر مجرد وهم من الأوهام وهكذا نصل إلى العنصر الثاني في تمييزنا بين القيم الجمالية والخلقية وهو ما في القيم الجمالية من صنعه مباشرة •

وماذا إذا حاولنا أن نسنجد من الحياة كل ما فيها من شرور — كما حاول عامة الناس بخيالهم أن يفصلوا أحيانا — فإنه لمن تبغى فيها سوى للذات الجمالية التي تتألف منها السعادة الخالصة فالعواطف والشهوات نفسها التي تبعث على الرضا والتي نجد فيها السعادة في هذه الدنيا إنما تتخذ لونا جماليا حينما تقصورها ثابتة غير قابلة للتضياع أو التغيير •

فالإله على جبال الأوليدبي ومثلها مثل الملائكة التي تقدر الله لا يقدر بعضها مع بعضها الأخرى سوى الصفات الخالدة المجسمة فيهم ، أو الجواهر التي يجلب تأملها السعادة شأنها في ذلك شأن الجمال ولم يمكن الرمز إلى جلال السماء إلا بالنسور والموسيقى وحتى معرفة الحقيقة التي يجعلها أكثر فلاسفة الدين رزانة جوهر الرؤية الربانية إنما

هى متعة جمالية حينما لا تؤدى الحقيقة الى لية منفعة عملية تصبح المتعة التى تولدها فى النفوس متعة خيالية وتصبح قيمتها قيمة جمالية ، شأنها فى ذلك شأن النظر الطبيعى .

الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية :

ان العلاقة وثيقة بين الاحكام الجمالية والاحكام الخفية بين بين ميدان الجمال والمخير غير ان التمييز بينهما هام . واحد عناصر هذه التميز هو ان الاحكام الجمالية ايجابية اساسا بمعنى انها تتطوى على ادراك لما هو خير . وفى حين ان الاحكام الخلفية فى اساسها سلبية أى انها ادراك للشر وعنصر آخر من عناصر التميز هو ان الحكم فى حالة ادراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع . ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة ولايستند البدا على نحو شعورى الى فكرة المنفعة التى قد تنتج عن التجربة ، اما الاحكام الخلفية فانها حينما تكون ايجابية تقوم على الادراك الواعى للمفائدة التى تترتب على التجربة وهذان التمييزان فى حاجة الى بعض الايضاح .

ان مذهب الاخلاق الذى يقوم على مبدأ اللذة كان وما يزال يحتم عليه ان يناضل الحاسة الخلفية لدى الانسان . فالنفوس الجادة التى تمس بكرامة الحياة واهميتها تثور ضد الفكرة القائلة بان غاية السلوك السليم هى اللذة لانهم يرون ان اللذة عادة اغراء يجب مقاومتها بدل يذهب بعضهم الى ابعد من ذلك فيجعل من تجنب اللذة فصيلة من الفضائل والحقيقة هى ان الاخلاق لا تهتم أساسا بتحقيق اللذة وإنما هى مدغ اصق قواعدها ولقواها تهتم بتجنب الالم . فهناك بعض الزيف فى التسمي الواعى وراء اللذة كما انه مما يثير الضحك ان نلاحظ من والجبنا ان خضشر المتعة فنحن لا نشعر بلق واجب يدلفقنا الى هذه الاجباء ولما تشهد اللذة على نحو طبيعى مباشر بعد ان تقضى من علفنا فى المعينة . ولهم ما هضم به اللذة هو اننا نفس بالحرية واللقائية حينما نشتتق بها .

وأما والجبنا الجاد في الحياة فهو الهروب من تلك المشغور المرعبة التي يتعرض لها طبيعة حياتنا مثل الموت والجوع والمرض والابناء والموتة والاعتكاف . وحيداً يتكلم في الحقيقة بصوت يستند سلطنة عن تلك الضرور والرجية التي تضع كالامباح وراء كل امر او نهي او تساعده خلقية وان من انصت الى صوت الضمير وتأثيره كما تقبني يحس بالريب بل المصى وراء اللذة صالة بلغة حسد للتفاحة ويصر ان اللاسفل الذي يدفع وراء المسلاذ وشقى التجارب الحية الخنيرة للمسا صيره الموضوع في الاضطراب الميتة دون ان يعي .

ولكن طالما يتطور المجتمع ويخرج من المرحلة الاولى التي كان فيها واقفا تحت ضغط البيئة . ويحس بأنه الى حد معقول قد آمن خطر الضرور الاولى . نجد ان الاخلاق يدب فيها القنهور والتساهل والاسكال التي تأخذها الحياه بعد ذلك ان يعرضها سلطان الاخلاق وأتمما الذي يحددها هو عبقريّة الجنس والعرض الساعه وأذوان الأفراد ومواردهم .

ان تقدير الجمال وتجسيده في الفنون من ضروب النشاط التي لا تمارسها الا وقت العطلة والفراغ . حينما تنمطص لفترة محدودة من ظل الشر وعن عبودية الخوف وتتبع طبيعتنا حينما يقودنا . وهكذا فان القيم ان يخفي بها سلبية في ميدان الاخلاق . ولا تكاد نستثنى من ذلك القبح . لان القبح ليس مصدر لالم حقيقي بل نفور تهدد الحياة فان وجوده في هذه الحالة يصبح شراً وبالتالي تجدنا تأخذ منه موقفا عاليا .

كذلك فان الشيء الجميل الذي يبعث على اللذة لا يكون ابدا كمد رأينا موضوع امر خلقيا .

المراحل التاريخية لتطور الفنون ..

الفن البدائي ..

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعا وأبسطها فهو يرجع الى

العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد من التعقيد ويعبر عن المواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تظلم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين • والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو مسحة دينية فلوثنية اثرها الكبير على الفن ويبدو واضحا فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين وفيما يصنعون من صور ورموز لالهتهم ، وفى الرسم على الاجسام أى الوشم ، وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجممية أى انه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطلبها ويستند الى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ويتأثر بالعادات والتقاليد ومن ناحية الاداء يعتبر الفن المتأخر جميعا لان الجميع يشتركون فى ادائه ، كالرقص والغناء وهو جمعى كذلك لان له دلالة سحرية • فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان اما للتغلب عليه او لصيده لاشباع حاجاته وانها انتقاء لشده وذلك كما يرسم البدائى صورة الثعبان او التمساح مثلا فالصورة يكون لها وقع فى نفسه اقوى من وقع نفسى الشيء الذى تمثله لانها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير رخيص للتطور والغناء ولهذا فان « ليفى برول » يظن ان عقلية البدائين غير منطقية من حيث انهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الاصل •

وللفن عند الاقوام المتأخرة ايضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون اشكالا هندسية يرمزون بها الى معتقدات دينية او لغرض التزيين او الابهام او التأثير فى العدو اثناء الحرب ، فالعمل الفنى عندهم لا يقوم لذاته بل باعتبار وسيلة للتعبير • وكذلك فهو يتميز بانه ذو طابع عملى نفسى •

الفن عند الشعوب المتقدمة :

واذا كان الفن البدائى او المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع للعامل الاجتماعى التاريخى • فان الفن عند الشعوب المتقدمة

القديم منها والحديث يتميز ايضا بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخي واقدم الفنون التي عرفناها منذ هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالموك والامراء والنبله ورجال الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل اللهو والترف ولا تمنع بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة ايضا صبغة دينية فنجدها في مصر مثلاً الاهرامات والمصاطب والتمائيل والمعابد . وهى خير دليل على الوجهة الدينية للفن . وكذلك فان هذا الفن لم يكن حراً تلقائياً بل كان فناً نفعياً مقيداً برغبات اصحاب السلطة في المجتمع ولهذا فقد كان الفن مضافاً واستاتيكياً لا يخضع لعامل التطور . وليس معنى هذا انه كان فناً اخلاقياً بل لقد كان على العكس من ذلك — يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة وتسوده اساليب التزين والتجميل هذا بالاضافة الى أنه كان فناً حربياً من بعض الوجوه من حيث انه يصور عظمة الحكام وغتوحاتهم وانتصاراتهم كما نرى في كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

واذا كان الفن في الشرق له هذه النصفان فاننا نرى الفن في بلاد اليونان — وهى اقدم البلاد الغربية اهتمت بالفنون — يتميز بأنه فن الحياة لانه يمجّد ويصور الحياة الدنيا باملالها ومسراتها ولا يعنى كثيراً بتصوير عالم الآخرة وامور الموت والطقوس الجنائزية فهو اذن يشيع البهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهر من مظاهر الترف والثروة بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات اجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة بل المجتمع بأسره — باستثناء الرقيق — ولهذا فقد كان فناً ديمقراطياً وكذلك فقد كان فناً حياً متطوراً يشمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدماً من السابق ، ومن ثم فهو يتجهج الى الالهام بعكس الفن المصرى القديم السلكن واخيراً نجد ان الفن اليونانى يعتز بالمسحة العقلية .

فألفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفي ، ومن ثم هاتفا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويعدد الاصول العظيمة لجمال الجمال . فألفن اليوناني أضن قائم على التماسق العقلي ومن ثم فهو من انساني .

واذا انتقلنا الى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن ألفن اليوناني في أنه من استقراطي حتى يفقد الحكماء والشعراء والخطباء ويمثل القوة والعظمة لا التماسق وحب الجمال والكمال ، ولهذا لم يكن هناك هرجاء للمذعة الخاصة للطبقة الموصورة ومقبلا عن تواضعي المجنون والاباحية المطلقة والشهوات الجنسية المباشرة ومن ثم فقد كان الرومان بعدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخلاقي .

الآننا نلاحظ ان بعض الفنون الحديدية قد أحرز ، تقدما ظاهرا عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد للوؤساء والحكام وكذلك ازدهر عددهم من الحدائق وهو ذو وصلة وثيقة بفن العمارة .

والامر الذي لاشك فيه هو ان الابتكار الفني عند الرومان كان محدودا بحيث لم يكن يضارع الفن عند اليونانيين القدماء . فبينما نجد العبقريّة اليونانية تحرز التقدم في المبدأ الفني والفلسفي نجد العبقريّة الرومانية وقد كشف عن تقدمها وأصالتها في ميدان الابحاث القانونية فحسب وبذلك تأخر ألفن الروماني عن ركب الفن اليوناني .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية في القرون الوسطى برزوا الفن ينطلق عن المسيحية المسيحية كما كان عند اليوناني والروماني وعاد بحرية ثانية يرتبط بالحياة الطبيعية ويعتبر العزلة الشامية عن الانسانية ، والمفصال الدينية للاستغناء والتمسك والتعبير والامر في حياة هؤلاء وتمجيد الله واعلاء كلمة المسيح والترغيم بتسيير الحزن ، وهذا ايضا

القدورانيين • وروعة ما فر القديسين وشعور المواقف المسيحية بأيلوب
يتكسح بالآيمان المذنب الملتهم وذلك كما سجد فيما بعد مسيحي مصر
المسيح والشماء الأثير وسفنا المسداني والقرماني والخطيئة والملائكة
البح • كما نجد من البناء وقد استلطف بالسبنة الكنائسية فقد تطور الفن
الروماني في بناء الكنائس وأصبح فنا صعبا خالصا يعرف بالفن القوطي
وسمير الذي عمان مبنية كالقوية والامل في الخلاص ونهد ذلك واضحا
في كاتدرائية نوردام في باريس •

ولم يكن الفن المسيحي فنا ارسراطيا خالصا بل كان فنا تعجيبا
متميزا سطر طبقات المجتمع ومع هذا فلا يمكن ان يقال انه فن ديمقراطي
كالفن اليوناني ذلك انه يخضع للمعالم الدينية بينما الفن اليوناني كان
فنا لاداس •

الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع
عشر الميلادي وفي هذه الفترة نجد انجاسا إلى التمرد على سلطة الكنيسة
وثورة على المفاهيم الكنسية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند
اليونان والرومان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى
الجمال في ذاته وأصبح الانسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال هو
المقياس واكتسب الفنون بطابع البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن
الذي انصف به الفن المسيحي • كما اتجهت إلى العفوية وإلى المجتمع
بدلا من كمال الفن القوطي يحضر المواقف المظلمة ويصعد إلى العظمة
والزهد والمطرفة على دلائل النفس ولتموير طابعها الفنية •

ومع هذا لم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة باستثناء طائفة المظفرين
البروتستانت الذين تاضعوا للفن العداء استنادا إلى انكارهم للقدوس
الكنيسة •

ويلاحظ بصفة خاصة أن غنائم عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا

بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو ولليونارد فنشي وربما كان ذلك راجعا الى قربهم من المقر البابورى في روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع الرعب في نفوس العلماء والفنانين والفكرين على السواء — وكانت هذه المحاكم وكذلك ديسوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والاكليروس الدينى في روما وقد ترجع ايضا سيطرة النزعة الدينية على فنانى مصر النهضة في ايطاليا الى ان الفن في هذا العصر • كان يستجدى الطبقة المؤسرة في المجتمع • وكان رجال الاكليروس بالفعل في مقدمة الاثرياء في هذا العهد •

غير ان حركة النقل وترجمه الاصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعملية مالبثت ان ساندت تيار التحرر عن سلطنة الكنيسة بانتشر الفن اللاديني في اوربا •

فاذا انتقلنا الى العصر الحديث — في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك ان قيام الصناعة الآلية ادى الى تدهور اساليب المهارة الفنية التى كانت تنسم بها الصناعات اليدوية فاخفتت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل مما ادى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفنى في الانتاج •

ولذا نرى الانتاج الصناعى في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية فنجد تنافسا شديدا في اخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفتان في تجميل السلع ابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها وكذلك في الإعلان عنها بحيث اصبح الفن يتدخل في انتاج السلع وفي توزيعها على السواء •

وفيما يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد انه يمتاز بالفساطة والاهتمام بشؤون الحياة الجارية وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأصواء

واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التي أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما هو الحال في برج ايفل وان كانت قد اهتمت في هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهریات والاطباق .

الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا الى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فانبأ نجد هنا لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة بل نجدة يمزج بنزعات ممتددة متضاربة فتمت تيار للفنون الاجتماعية وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

واما الفنون الاجتماعية الاكاديمية تلك التي تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتنتجه الى كيف لا الى الكم في الانتاج فهي تنقسم الى نوعين :-

أ - فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب - ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي واحداث المجتمع وما فيها . من جمال واصبحت الدولة تهمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحث واصبحت عالمية بعد ان تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غلب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الاخلاص ، وكذلك تدخل في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملة في الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة وجهلاء الناقدين بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سوقها المليء بالمانورات والمزادات ومختلف صور النفاق الاجتماعي وممالاة الحكام وذوى السلطان والمتعلق بالظفر الكاذب البراق . ويذكر تعرضت هذه السوق الفنية لمزات المهبوط والصعود تماما كما يحدث في اسواق الأوراق المالية والتجارية ومن ثم فقد اتسم الفن بصفة عاجلة .

بالإتجاه إلى الحكم لا إلى الكيف والتجويد •

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة متعددة ذات طابع متغير عن مراحل التطور الفني بل هي كما ستوق مرحلة أعداد لغير فنى جديد لا تحفظه الأجيال المتعاقبة •

المدارس الفنية التشكيلية

ولقد تعددت التيارات الفنية وتنشبت الاتجاهات في فنيا الفنانون فاصبحت تسمى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم ميخائيل وفاسيليوف وجوجان ثم التكبيين (٣) وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريبيين (٤) وعلى رأسهم كاندنسكى ثم السرياليين (٥) ومنهم شيريكو وماكس إرنست وسكافور والى وطرك شامبال وجولوت هذه الحركات في شمسك مدرسة فنيا سنة ١٩٢٤ واصبح لها دعائها الذين يتعصبون لها عن أمشاط لحدوية بريتون وغيره التعبيريون •• ان النظرية العقلية تؤدي إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهي التي تجعلنا نطك بالاشياء مباشرة كما هي في طبيعتها المادية الموضوعية وقبل ان تتدخل فيها العناصر الخالية لكي تشعر بالتشويق والأنفعال الخالص بالاشياء • فالفان اتعبرى لايفان موضوعا للجمال ، بل يمارس صنعه الفنية لكي ينقل المشاعر العامة التي يحس بها آراء الموضوع كما يعرض له بسجود إن له بدون أن يتدخل عليه أى نوع من الشعور ، ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك (الفن المتأخر : هيربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) •

لا يهتم الرمزيون بالموضوع كما هو في الخارج ، بل يحاول للفنان الرمزي أن يستبدل مشاعرة وأن يمرر عنها دون الترقى بحقيقة الموضوع الفعلي • فالفنان تعبير شخصي •

التعبيرون يعارضون الواقعيين والتعبيين والفائزين والتعبيرون الصالحون يخرجون التركيب الهندسي البسيط إلى الطبيعة في نظرهم •

سيزان — ما هي الصورة هندسية ، ولهذا نجد التكسيين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنهم ولولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والفروط الاسطوانى . فكانهم في صورهم انما يطلون الموضوع المركب الى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

يرى التجريديون ان الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى (راجع آراء في الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ وما بعدها . ريد ص ٧٢ ص ٧٣ وما بعدها) .

يعتمد السير بيين على اللاشعور والعقل الباطن كما قتلت عنه مدرسة « فرويد » والسيرايالية في الفن اتجاه الى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى بل وتحريره من العقيد ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين في اعماق الفنان في أعماق المقتن هو الذى يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغباته واحلامه واماله وقد يظهر هذا التعبير في صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥) .

المنزعة الوحشية : وهي تمثل العودة الى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الألوان المبهرة عن حدة الانفعال وقد استمدت هذه المنزعة طرازها التعبيري من الاسلوب الزخرفى عند جوجان وماتيس .

ومن الأسس التى يقوم عليها المذهب للوحشى للدوافع المخزنية التى عبرت الصراع الدلقى للفنان والتلقض بين فكرة السير البسيط المطلق وبين حضارة معقدة .

لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسى هي البساطة في الاسلوب وبرزت الانفعال في ألوان صارخة وتشويه الأشكال

وتحطيم الخطوط •

النزعة الاتساعية •• ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التى تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزمانى وللوصول الى هذه الغاية يراعى الفنان فى الاداء الاتسعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة •

النزعة التركيبية •• ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ وهى نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغى أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يتجه الى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة •

ويحتمد الفن التركيبى على الزمان والمكان كأساس لمنطلقه • بحيث يستند الى الفراغ معبرا عن المكان ويستند الى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان •

النزعة الشكلية •• وينزع اصحابها الى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتى التى تستند الى التكوين البنائى للأشكال حسب التقسيم الإيقاعى لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التى تبرز فى تخطيط الشكل أو البناء التخطيطى للأشكال •

النزعة المستقبلية •• عبر أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها فى البيان الصادر فى ١١ فبراير عام ١٩١١ وهى تعتبر عن الحركة الكونية فى صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والألوان وتستقى هذه النزعة حدودها من النظرية النسبية التى كشفت عن البعد الزمانى الذى يعبر عن الحركة والطاقة المحبوبة وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تعذب الخطوط وتقوس الأشكال • واستخدام عنصر الضوء مع هذه القوالب المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شئ فى الوجود يتحرك ويتغير فى صيرورة مستمرة وتتسم الصيرورة بهساسيه كيميائية وإقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أى تحطيم

الأشكال لتكشف عما وراءها وتكون في حالة اندماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمي فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ولا زمان بدون حركة وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة وانكشفت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ويمبر الفنان عن هذه الرؤية مستخفاً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فني خصب مشبوب .

النزعة الدادية .. صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن ككل أو أشكال ينتج عنها متكسرة وتستخدم أسلوب الصق والتحرر من الأشكال الواقعية وتعنى بئسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة المصيبة على المألوف .
نزعة مادون المادة .. وقد نشر بيان عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة الى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة وتستمد أصولها من الأشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

النزعة الكلاسيكية .. وقد ذاعت في عصر النهضة وهى تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال . وتحترم هذه النعته القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى القديم من وحدة وإيقاع وانسجام ومتسيق ونظام تنوع .

النزعة الرومانسية .. وهى ثورة على الفن الكلاسيكى وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان في تناولة للموضوعات الدنيوية وتعتبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في اطر تعبير فنى انسانى .

النزعة الواقعية .. وتمثل هذه النزعة تحولا في تناول موضوعات

العمل الفني أو في معالجة المضمون التي يركز بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والارتباط بواقع الإنسان ومعايشة التجربة الحية ، كما اتجهت هذه النزعة إلى الفاجية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

ويجد أيضا أصعب النزعة التأثوية (الانطباعية) من أطلالها أدوار مانييه وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها يقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية . وتقابلنا نزعت أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية والنزعة الاستعامية ثم النزعة التركيبية والنوع الشكلية والنزعة المستقبلية الدالية وأخيرا نزعة ما فوق المادة هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية .

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فريد غير مألوف وتخطت عناصر غير جمالية في الميدان الفني فنجد الفن يتأثر بالمذاهب الفكرية بالمواقف السياسية والعنصرية فتلقت فن شعوى وآخر ارتستقراطي ، وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت المقيم بحيث لم يعد ثبوت مكان الموضوع في مجال النشاط الفني .

الفهرست

١	تصنيف
٣	المدخل إلى علم الجمال
٥	فروع الجمال والدراسات الاستطبيقية
٦	(١) علم الجمال العام
٦	(٢) علم الجمال الفارق
٧	(٣) علم الجمال الارتقائي
٧	(٤) علم الجمال الاجتماعي
٧	(٥) علم جمال الشواذ
٧	(٦) علم جمال الانسان
٨	(٧) علم جمال النبات
٨	(٨) علم جمال الحيوان
٨	(٩) علم جمال الطبيعة
٨	(١٠) علم الجمال المقارن
٨	(١١) علم الجمال التجريبي أو القياس الجمالي
٩	(١٢) علم الجمال التطبيقي :
٩	أ — علم الجمال التربوي
٩	ب — علم الجمال الصناعي
٩	ج — علم الجمال التجاري
٩	د — علم الجمال الزراعي
١٠	هـ — علم الجمال الجنائي
١٠	و — علم الجمال العسكري
١٠	ز — علم الجمال الاعلامي
١٠	ح — علم الجمال الديني
١٠	ط — علم الجمال التشكيلي
١٠	ي — علم الجمال العلاجي أو الطبي

١١	ك — علم الجمال المقارنى
١٢	ل — علم الجمال الدرامى
١٢	م — علم الجمال الموسيقى
١١	و — علم الجمال الشعرى
١١	ن — علم الجمال الأدبى
١١	س — علم الجمال السينمائى والتلفزيونى
١٢	تمهيد علم الجمال
٢١/١٢	(أ) (النشأة والتطور)
١٢	العصور القديمة
١٥	العصور الوسيطة
١٨	العصور الحديثة
٢٥	المعاصرة
٢٦/٢٢	(ب) (الأصول النظرية والتطبيق)
٤٦/٢٧	(ج) (محاولات وتطلعات معاصرة)
٣٥/٢٧	١ — نحو علم جمال أدبى عند شوقي ضيف
٤٦/٣٥	٢ — نحو علم جمال فلسفى عند زكي نجيب محمود
٤٦	معنى التقدير الجمالى
٤٩	الحق والجمال
٥٠	الخير والجمال
٥١	حقيقة التجربة الجمالية
٥٢	ارتباط الجمال بالراحة
٥٣	ارتباط الجمال بالهزيمة
٥٣	التجربة الحديثة ومضمونها
٥٥	وحدة الموضوع الجمالى :
٥٥	المادة

٥٦	الصورة
٥٦	التعبير
١٦/٥٧	مشكلة الذوق الجمالي
٥٩	تربية الذوق الجمالي
٥٩	الاستقاط التدريجي
٦٠	تكرار الخول
٦٠	المقارنة
٦٢	مقاييس الحكم الجمالي
٦٤	الحكم للقيمة الفنية
٧٥/٦٧	مدارس علم الجمال ومناهجه
٦٧	الخلاصات المدرسية
٦٧	الجمال الطبيعي والفني
٦٨	١ - الموقف الموضوعي
٦٩	٢ - الموقف الذاتي
٦٩	الفن للفن
٧٠	مناهج علم الجمال
٧٠	النظرة التأثيرية
٧١	الموقف المنهجي
٧١	أ - التجريبيون
٧١	ب - الصوفية
٧٢	ج - الوضعية والتحليلية
٧٣	د - الوصفية
٧٣	هـ - الدجماتيقية والنقدية
٧٤	و - المعيارية
٧٩/٧٥	الفن والتجربة الجمالية
٧٥	أولاً : المميزات الخاصة

٧٩	ثانيا : اوجه الاختلاف
٧٩	النشأة التاريخية للفن
٨٥/٨٥	تصنيفات وتقسيمات الفنون الجميلة
٨١	١ - تصنيف كانط
٨١	٢ - تصنيف لالو
٨٢	٣ - تصنيف لاسباكس
٨٢	فنون الحركة
٨٣	فنون السكون
٨٤	الفنون الشعرية
٨٤	٤ - تصنيف سوريو
٨٤	فنون الدرجة الأولى
٨٥	فنون الدرجة الثانية
٨٨/٨٥	الفن والواقع
٨٧	أ - الوظيفة التكنيكية
٨٧	ب - الوظيفة الترفيحية
٨٨	ج - الوظيفة المثالية
٨٨	د - الوظيفة التطهيرية
٨٨	هـ - الوظيفة التسجيلية
٩٦/٨٨	الفن والمجتمع
٩٥	دراسات علم الجمال الاجتماعي
٩٣	التنظيم الاجتماعي للفن
١٦٦/٩٦	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٩٦	للمراحل التاريخية
٩٤	١ - الفن البدائي
٩٤	٢ - الفن في الحضارات العظيمة

٩٨	٣ — الفن في عصر النهضة
٩٩	٤ — الفن في العصر الحديث
٩٩	٥ — الفن المعاصر
١٠٠	التفسير الفلسفي للفنون
١٠٣	السابقون على كانط
١٠٤	ديكارت
١٠٤	لبييتز
١٠٦	النزعة الحسية
١٠٧	كانط
١١٣	نقد التفسير التاريخي
١٥٥	نقد التفسير الاجتماعي
١١٥	السلطات الجمالية
١٣٨/١١٦	علم الجمال الصناعي
١١٨	أنواع الفن الصناعي
١١٩	المعمارة والأغراض الصناعية
١٢٠	أوجه الخلف في الفن الصناعي
١٢٤	ظهور الآلة
١٢٧	الفن الجديد
١٢٩	مدرسة الباوهاوس وأثرها
١٣٠	الاتجاه الحديث للفن الصناعي
١٣٠	القيم الجمالية في الصناعة
١٣٢	تحديد الزمن
١٣٤	الفرص الوظيفي
١٣٥	القواعد الجمالية في الفن الصناعي
١٣٦	١ — القاعدة الاقتصادية
١٣٦	٢ — القاعدة الوظيفية

١٣٦	٣ — قاعدة الانسجام
١٣٦	٤ — قاعدة الوحدة
١٣٦	٥ — قاعدة الأسلوب
١٣٦	٦ — قاعدة التطور والنسبية
١٣٦	٧ — قاعدة الذوق
١٣٦	٨ — قاعدة الاتباع
١٣٦	٩ — قاعدة الحركة
١٣٦	١٠ — القاعدة التجارية والتسويقية
١٣٦	١١ — القاعدة الغائية
١٣٦	١٢ — قاعدة المرونة
١٣٦	١٣ — القاعدة التضمنية
١٣٩	علم الجمال الموسيقى
١٤٠	(الاستطيقا والشكل اللحنى)
١٤١	١ — الاستطيقا وسيكولوجية الابداع
١٤٨	٢ — تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى
١٥٨	٣ — المصنوع والشكل
١٦٩	٤ — النزعة التجريبية
١٧٤	٥ — النزعة الشكلية
١٨١	خصائص الفن الموسيقى
١٨٣	طبيعة الفن الموسيقى
١٨٧	اللغة الموسيقية
١٩٠	المعنى فى الموسيقى
١٩٢	التطور الموسيقى
١٩٧	التعبير فى الموسيقى الشرقية
١٩٩	١ — مشكلة الموسيقى الشرقية
٢٠٥	٢ — مشكلة الموسيقى فى مصر

٢٠٣	الآريستوك ورخامة الألحان
٢٠٨	مشكلة التمسد اللحنى
٢١٥	تعقيب
٢٨٤/٢١٦	الدراما الدينية
٢١٦	أماكن التمثيل
٢١٧	العلاقة بين المسرح الفرعونى والمسرح الأغريقى
٢١٨	المسرح الأغريقى
٢٢٠	المسرح الرومانى
٢٢٣	المسرح فى المصور الوسطى
٢٢٤	المسرح فى عصر النهضة
٢٢٤	بداية عصر النهضة
٢٢٥	ازدهار عصر النهضة
٢٢٧	الكوميديا الفنية
٢٢٧	كوميديا ديل لارتى
٢٢٧	المسرح فى إنجلترا
٢٢٨	مسرح القصور
٢٢٨	مسرح الفنادق
٢٢٨	المسرح فى عهد اليزابيث
٢٢٩	أنواع المسرح
٢٢٩	١ - دار المسرح
٢٢٩	٢ - مسرح الستارة
٢٣٠	٣ - مسرح الوردة
٢٣٠	٤ - مسرح البجعة
٢٣٠	٥ - مسرح جلوسوب
٢٣٠	٦ - مسرح الوردة الجديدة
٢٣٠	المسارح الخاصة وأنواعها

- ٢٣٥ - مسرح الرهبان الأسود
- ٢٣٦ - مسرح الثور الأحمر (زقبول)
- ٢٣٧ - مسرح الرهبان البيض
- ٢٣٨ - مسرح كوكييفي
- ٢٣٩ - مسرح سلسبورى
- ٢٤٠ الميلودراما
- ٢٤١ طابع المسرح من القرن السابع عشر الى الثامن عشر
- ٢٤٢ أنواع المسرح وخشبة المسرح
- ٢٤٣ ١ - المسرح النثرى
- ٢٤٤ عناصر المسرح النثرى
- ٢٤٥ ٢ - مسرح الأوبرا
- ٢٤٦ ٣ - مسرح الهواء الطلق
- ٢٤٧ المسرح المصرى
- ٢٤٨ المسرحية الدينية المحببة
- ٢٤٩ المروض الدرامية
- ٢٥٠ بردية برلين
- ٢٥١ بردية المتحف البريطانى
- ٢٥٢ فى سبيل البحث عن مسرح مصرى
- ٢٥٣ فيثوب صنوع ونشأة المسرح المصرى
- ٢٥٤ أحمد أبو خليل القباني وبدايات المسرح الفنى
- ٢٥٥ محنة عثمان جلال والمسرح الكوميدي
- ٢٥٦ انطونيان والمسرح الاجتماعى
- ٢٥٧ محنة تيمور والمسرح الواقعى
- ٢٥٨ التذرات المسرحى العربى الاسلامى
- ٢٥٩ شكسبير والمسرح الجديد
- ٢٦٠ بيتشتر هول

٢٦٧. سورانيس أوليفيه
٢٦٨. تراجيديات شكسبير
٢٦٩. رومينو وجوليت
٢٧٠. يوليوس قيصر
٢٧١. هاملت
٢٧٢. انطونيو وكليوباترا
٢٧٣. القمريش بشكسبير
٢٧٤. المسرح كظاهرة اجتماعية
٢٧٥. المسرح والادب
٢٧٦. المسرح العشائى
٢٨١. علم جمال السينما
٢٨٢. السينما الأولى
٢٨٣. الفيلم التسجيلى والروائى
٢٨٤. القيمة الجمالية وتكوين الصورة السينمائية
٢٩١/٢٨٤. علم الجمال الأدبى
٢٩٤. (فن الشعر — فن المنظر — فن المقتد)
٢٩٦. اللذاهب الفنية ونظرية الادب
٢٩٩. علم الجمال التشكىلى
٢٩٩. (نظرية المعنى والشكل — تطور الفن التشكىلى)
٣٠٠. تعريف الجمال والقيمة — اندارس الفنية
٣٠٦. الجمال هو نظرية فى القيمة
٣٠٨. الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية
٣٠٩. المراحل التاريخية لتطور الفنون
٣٠٩. الفن البدائى
٣١٠. الفن عند الشعوب المتقدمة

٣١٢	الفن المسيحي
٣١٣	الفن في عصر النهضة
٣١٥	الفن العاصر
٣٢٠/٣١٦	المدارس الفنية التشكيلية

المراجع العربية والاجنبية

- ١ - هويتسان - علم الجمال
- ٢ - أسعد فليحة - الرؤيا الابداعية
- ٣ - أحمد يوسف - الفنون الجميلة قديما وحديثا
- ٤ - أحمد رشدي صالح - الفنون الشعبية
- ٥ - حسن مصطفى حسن - مذاهب الفن الحديث
- ٦ - روجيه جازوفيه - واتمية تلافيف
- ٧ - جون فيزي - الفن خبزة
- ٨ - د. زكريا ابراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر
- ٩ - د. زكي نجيب محمود - فلسفة وفن
- ١٠ - د. محمد علي أبو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة
- ١١ - د. سامي الدروبي - المجلد في فلسفة الفن
- ١٢ - خودابخش - الحضارة الاسلامية
- ١٣ - عبد الحليم فتح الباب - الفن والمجتمع
- ١٤ - د. توفيق الطويل - اسس الفلسفة
- ١٥ - د. عز الدين اسماعيل - قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر
- ١٦ - د. عبد العزيز عزت - الفن وعلم الاجتماع الجمالي
- ١٧ - د. محمد زكي البسيوني - الفن الحديث
- ١٨ - د. محمد غنيمي هلال - الرومانتيكية
- ١٩ - محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي
- ٢٠ - د. محمد فتحي الشنيطي - تاريخ الفلسفة الغربية
- ٢١ - محمد جمال - الفنون والطرز القبطية
- ٢٢ - محمد عبد العزيز اسحق - الفن المصري السلاحي
- ٢٣ - د. محمود زهني - تذوق الادب
- ٢٤ - د. مصطفى سويف - اسس الابداع في الشعر خاصة
- ٢٥ - محمود الشال - التذوق الفني
- ٢٦ - د. طه الحاجري - الجاحظ حياته وآثاره

- ٢٧ — د. محمد مصطفى هدارة — مشكلة السرقات في النقد العربي
- ٢٨ — د. عبد الرحمن بدوي — نظريات أرسطو في الشعر والبلاغة
- ٢٩ — د. محمد عزيز نظمي سالم — الإبداع في علم الجمال
- ٣٠ — د. محمد عزيز نظمي سالم — علم الجمال الاجتماعي
- ٣١ — د. محمد عزيز نظمي سالم — القيم الجمالية
- ٣٢ — د. محمد عزيز نظمي سالم — الإبداع الفني
- ٣ — د. رجاء عيّد — الالتزام في الأدب
- ٣٤ — د. منير سلطان — في التذوق الفني
- ٣٥ — محمود كامل — المسرح الغنائي العربي

- 1 — Alain, système des beaux arts : 1930
- 2 — Alexander, beauty and other forms of value . 1932
- 3 — Bosonquet, History of aesthetic 1934
- 4 — Blekanove, art and social life . 1965
- 5 — Bayer, essais sur la methode enaesthetique .
- 9 — Bergçon, les deux sources de la morale et de la religion . 1943
- 7 — Bernard, 50 grtists .1953
- 8 — Berthelol, un romantism utilitaire . 1911
- 9 — Bergçon, les deux sources de la merale et de la religion 1943
- 10 — Butcher, aristotès theory of poetry and fine arts . 1962
- 11 — Bosonquet, three lectures an aesthete . 1923
- 12 — Bertram, the aesthetic proces . 1943
- 13 — collingwood, the principes of arto. 1938
- 14 — croce, the essence of aesthetic . 1921
- 15 — Carritt, philopies of beauty . 1931
- 16 — Ducasse, the philosophy of art . 1929
- 17 — Dewey, art as experience . 1934
- 18 — Denis huisman, l'esthetique . 1938
- 19 — Delacroix, l'arts et les sentiments esthetiques . 1943
- 20 — Souriau, la correspondance des arts . 1967
- 21 — Souriau, l'auenir de l'esthetique . 1929
- 22 — Santyana, the sènze of beauty . 1918
- 23 — Santyana, reson in art . 1940
- 24 — Hauser, the social history af art . 1951
- 25 — Harold, aesthetics and criticism
- 26 — Read, art and socity . 1957

- 27 — Read, philosophy of modern art . 1925
- 28 — Read, the meaning of art : 1943
- 29 — Read, art now . 1948.
- 30 — Read, art and industry . 1924
- 31 — Souriau, l'esthétique industrielle . 1956
- 32 — Read, a concise history of modern painting . 1968
- 33 — Gosson, history of art
- 34 — Jean Miquel, l'esthétique, science de l'art
- 35 — Sartre, Qu'est ce que la littérature
- 36 — Jean Berthelémy, traité d'esthétique : 1964
- 37 — Knox, aesthetic of Kant Hegel Schopenhauer
- 38 — Listowel, a critical history of modern aesthetics . 1933.
- 39 — Katherine, Gilbert & Kulin, a history of aesthetics . 1953.
- 40 — Myers, art and civilization . 1957
- 41 — Max. Blym, a history of literary aesthetics in America . 1973
- 42 — Hunter, In introduction to aesthetics . 1949
- 43 — Renèthyghè, three lectures on art., 1965
- 44 — Mebin, a modern book of aesthetics . 1952
- 45 — Rose sociology and the study of values . 1956
- 46 — Valentine, an introduction to the experimental psychoaegy
1919
- 47 — Kennick, art and philosophy . 1979
- 48 — Weitz, Morris . problems in aesthetics : 1959
- 49 — Gernoe, on the formal structure of aesthetic theory . 1952
- 50 — Munro, toward science in aesthetics : 1950



Bibliotheca Alexandrina



0523266